

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 327

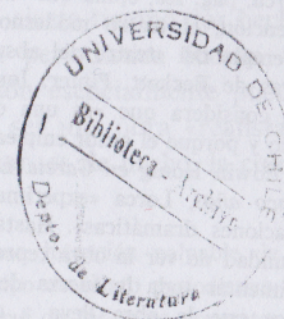
g216E

GWYNNE EDWARDS

EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE

CARLOS MARTÍN BARÓ



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS

MADRID

1983

Impreso: Mayo 4-6-84 Julio

CAPÍTULO VII

LA CASA DE BERNARDA ALBA

La casa de Bernarda Alba, la última de las tragedias rurales, fue concluida el 19 de junio de 1936, poco antes de la muerte de Lorca. Carlos Morla Lynch nos ha descrito la lectura privada que de la obra hiciera Lorca en casa del conde de Yebes, el 24 de junio de 1936¹. Ante un grupo reducido de personas, en el sencillo pero elegante salón del conde, Lorca leyó *La casa de Bernarda Alba*, marcando con su voz maravillosamente sugestiva las diferencias entre los distintos personajes y el tono y la ambientación predominantes en la obra. A Morla le pareció una obra tenebrosa y llena de fuerza expresiva, más representativa del rigor de Castilla que del espíritu apasionado de Andalucía. En cuanto a su técnica —nos dice Morla—, Lorca había «desterrado al poeta que lo habita» y que había inspirado gran parte de *Bodas de sangre* y *Yerma*, para centrarse más exclusivamente en la realidad, desnuda y sin adornos, de su tema. A los que escucharon aquella lectura, Lorca les había advertido que la obra tenía la intención de «un documental fotográfico», opinión, según Morla, justificada por su sabor fuertemente realista. Cuando Lorca terminó de leer la obra y

¹ Carlos Morla Lynch, *op. cit.*, págs. 483-88. Lorca hizo otra lectura en privado de la obra, en casa de Eusebio Oliver, en Madrid, en presencia de sus amigos los poetas Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Guillermo de Torre.

estaba doblando los folios de su manuscrito, Morla tuvo la sensación de estar ante un dramaturgo que había crecido en talla dramática y había escalado nuevas cotas teatrales.

La primera representación de *La casa de Bernarda Alba* no tendría lugar en España, desolada entonces por la guerra civil y por sus consecuencias, sino en América del Sur. La obra se estrenó el 8 de marzo de 1945, en el Teatro Avenida de Buenos Aires y la representación corrió a cargo de Margarita Xirgu y su compañía. El éxito —como ocurriera con las obras anteriores de Lorca— fue inmediato y unos días después del estreno, en el vestíbulo del teatro, se descubriría una placa de bronce en memoria de Lorca. En años sucesivos, *La casa de Bernarda Alba* se representaría en la mayoría de las grandes ciudades del mundo, y en la actualidad es considerada por muchos como la mejor obra de Lorca. En España la primera representación tuvo lugar el 10 de enero de 1964, en el Teatro Goya de Madrid, veintiocho años después de que la obra hubiera sido escrita. Fue llevada a escena por la Compañía de Maritza Caballero, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem. El papel de Bernarda corrió a cargo de Cándida Losada.

Como *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* tiene su origen en una historia real. En una conversación con Morla Lynch en 1936, Lorca nos describe cuál fue esta experiencia personal que él había tenido en Granada:

Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía «doña Bernarda», una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. Ahora bien —prosigue—: había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació —termina diciendo— *La casa de Bernarda Alba*, en que las secuestradas

son andaluzas, pero que, como tú dices, tienen quizá un colorido de tierras ocres más de acuerdo con las mujeres de Castilla².

No cabe duda de que se trata de un tipo de experiencia que pudo perfectamente dejar honda huella en la mente de un niño imaginativo. Se ha dicho, además, que el personaje de Pepe el Romano está basado en Pepe de la Romilla, el novio de una de aquellas hijas³. Toda esta clase de detalles personales que hay en el episodio que inspirara *La casa de Bernarda Alba*, no existieron en el incidente real, aparecido en un periódico, que pudo servir de base para *Bodas de sangre*.

Por otra parte, como en el caso de aquella noticia de periódico, la memoria de una experiencia de infancia fue para Lorca un nuevo punto de partida para la posterior elaboración de esos temas obsesivos que caracterizan toda su obra. En concreto, en *La casa de Bernarda Alba* —la última de las tragedias rurales— se fundirán los temas de la pasión y la frustración que con tanta fuerza aparecen expresados en muchas de sus obras. En la figura de Adela, por ejemplo, encontramos ecos de toda la producción literaria anterior. En *Libro de poemas*, *Madrigal de Verano* celebra el tema del amor sensual:

Junta tu roja boca con la mía,
¡Oh Estrella la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía
morderé la Manzana.

(pág. 137).

En *Canciones*, el poema *En Málaga* describirá los encantos sensuales de Leonarda:

Suntuosa Leonarda.
Carne pontifical y traje blanco,
en las barandas de «Villa Leonarda».

² Ver Carlos Morla Lynch, *op. cit.*, págs. 488-89.

³ Robert Lima, *op. cit.*, pág. 265, cita la opinión del periodista Claude Couflon, quien obtuvo gran parte de su información de María, la prima de Lorca.

Expuesta a los tranvías y a los barcos.
Negros torsos bañistas oscurecen
la ribera del mar. Oscilando
—concha y loto a la vez—
viene tu culo
de Ceres en retórica de mármol

(pág. 329).

Y en el *Romancero gitano*, en el poema *La casada infiel* y más aún en *Thamar* y *Amnón*, aparecerá expresada con gran fuerza la sensualidad del amor físico:

Déjame tranquila, hermano.
Son tus besos en mi espalda
avispas y vientecillos
en doble enjambre de flautas.
Thamar, en tus pechos altos
hay dos peces que me llaman,
y en las yemas de tus dedos
rumor de rosa encerrada.

(pág. 394).

Dentro ya del teatro, nos encontramos con este mismo tema, expresado en diversas ocasiones y con distinta intensidad por personajes como Mariana Pineda, el joven y apasionado Cocoliche de *Los títeres de Cachiporra*, la sensual Belisa de *El amor de Don Perlimplín*, el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, y sobre todo, por la Novia y Leonardo en *Bodas de sangre*:

LEONARDO

Pájaros de la mañana
por los árboles se quiebran.
La noche se está muriendo
en el filo de la piedra.
Vamos al rincón oscuro
donde yo siempre te quiera,
que no me importa la gente
ni el veneno que nos echa.
(La abraza fuertemente.)

NOVIA

Y yo dormiré a tus pies
para guardar lo que sueñas.
Desnuda, mirando al campo.

(Dramática.)

Como si fuera una perra,
¡porque eso soy! Que te miro
y tu hermosura me quema.

(págs. 1.168-69).

Cuando al final del Acto III de *La casa de Bernarda Alba*, Adela revela a Martirio la naturaleza de su pasión por Pepe el Romano, será un personaje más en esa larga lista de personajes lorquianos que han expresado este tema:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

(pág. 1.438).

El tema de la frustración, como ya hemos visto al analizar *Yerma*, tiene también una larga tradición en la obra anterior de Lorca, abarcando en su poesía desde la temprana *Elegía* —el lamento por las solteras de Granada— hasta la solitaria y siempre a la espera Soledad Montoya del *Romancero gitano*; y en sus obras de teatro, desde el soñador Curianito de *El maleficio de la mariposa*, pasando por Mariana Pineda, con su amor frustrado por las circunstancias, y la Mecnógrafa y la Novia de *Así que pasen cinco años*, siempre anhelando un amor que nunca llega, hasta la angustiada y desesperada figura de Yerma. Pero el ejemplo más emotivo y elocuente de todos, la culminación en la expresión del tema de la frustración, de las esperanzas desvanecidas y las ilusiones rotas, lo hallamos en *Doña Rosita la soltera*. Con todos sus aspectos cómicos, con toda la evocación que en ella se nos hace de la Granada alegre

y elegante, a lo largo de la obra se nos va revelando el creciente sentido de desolación de Rosita. En el Acto II, Rosita le dice a su madre:

Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo

(pág. 1.299).

Al final de la obra, Rosita será esa mujer que en vano espera a su amante, que nunca llegará, y las risas que en otro momento llenaran la casa se habrán hecho silencio. La distancia que separa a Doña Rosita de las mujeres solteras de la familia de Bernarda y de la desolación que llena sus vidas es, como tendremos ocasión de ver, muy pequeña.

Un tercer tema, también central en las obras anteriores de Lorca, es el de la honra. En algunas de ellas, en especial en *La zapatera prodigiosa* y en *El amor de Don Perlimplín*, este tema es tratado de una forma humorística e incluso como de farsa y en ellas el concepto tradicional del honor como pública reputación es objeto de burla y ridiculización. En *Bodas de sangre* y en *Yerma*, por el contrario, la honra constituye parte del conflicto trágico en el que se ven sumidos los personajes, ya sea bajo la forma de conciencia de obligación hacia el padre y hacia el marido —como le ocurre a la Novia—, de deber hacia la familia —como es el caso de Leonardo—, de negativa a aceptar, como Yerma, otro amante —ante el que se sentiría degradada— o en forma de lamento, como ocurre con la Madre ante la muerte de Leonardo, la cual exige que su nombre sea restablecido, o de aseveración —como es el caso de Juan cuando afirma que Yerma es fuente de escándalo.

En *La casa de Bernarda Alba*, el concepto del honor entendido como buen nombre, reputación e imagen pública está en el corazón de su mismo conflicto trágico. Desde el comienzo, Bernarda nos hará ver su preocupación por la buena opinión de sus vecinas. Refiriéndose a su madre, demente, Bernarda le dirá a la criada:

BERNARDA: Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.

CRIADA: No tengas miedo que se tire.

BERNARDA: No es por eso ... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana

(pág. 1.363).

En el Acto II, les hará callar a sus hijas:

BERNARDA (*entrando*): ¡Qué escándalo es éste en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques

(pág. 1.402).

Y en el Acto III, ordenará que a nadie se revele la deshonra de Adela:

¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

(pág. 1.442).

Más que en otras obras de Lorca, la preocupación por la honra —que cegará a Bernarda ante la realidad de lo que sus hijas necesitan y que al negar esas necesidades las irá haciendo cada vez más acuciantes— constituye en *La casa de Bernarda Alba* el desencadenante de la tragedia.

Dentro de la influencia general que el famoso teatro del honor de la Edad de Oro —y en particular el teatro del honor de Calderón— ejerciera sobre Lorca, *La casa de Bernarda Alba* revela una influencia concreta de *El médico de su honra*⁴. La obra de Calderón tiene como protagonista a Don Gutierre Solís, un hombre obsesionado con su fama y asediado por el miedo a cualquier rumor de escándalo. Su mujer, Mencía, joven y bella, ante el temor de que el dedo de la sospecha se cierna sobre ella, malgasta su vida en la casa solariega de su marido,

⁴ Muchos críticos han señalado la relación entre estos dos dramaturgos e incluso entre las dos obras, pero ninguno de ellos la ha analizado en profundidad. Ver, por ejemplo, Alfredo de la Guardia, *op. cit.*, página 380, y D. Pérez Minik en su introducción a *La casa de Bernarda Alba*, 5.ª edición, Aymá, Barcelona, 1974, págs. 27-28.

con sus habitaciones oscuras y lúgubres, sus puertas cerradas, sus ventanas con barrotes y su jardín amurallado. A pesar de las aseveraciones de Mencía, Gutierre sospecha que su mujer se entiende con el Príncipe Enrique, un antiguo pretendiente suyo, que la persigue implacablemente. Para evitar un escándalo público, Gutierre consigue matar en secreto a su esposa, con lo que su «ofensa» se irá con ella a la tumba y nadie conocerá la deshonra de Gutierre.

En su fanática preocupación por el honor, Gutierre se parece mucho a Bernarda. A través de la obra, Gutierre muestra, con respecto a su imagen pública, la misma obsesión que guiará también a Bernarda. Por miedo a un posible escándalo, Gutierre había abandonado anteriormente a Leonor, la mujer con la que deseaba casarse:

Y aunque escuché
satisfacciones, y nunca
di a mi agravio entera fe,
fue bastante esta aprensión
a no casarme; porque ...

(Jornada I, 922-26).

Ante las dudas sobre la integridad de su esposa, el honor se convierte instantáneamente en su máxima preocupación:

¡Ay honor, mucho tenemos
que hablar a solas los dos!

(Jornada II, 381-82).

A medida que transcurre la acción, Gutierre se va convirtiendo en un ser deshumanizado, en una marioneta del honor que, como le ocurrirá también a Bernarda, sacrifica sus mejores cualidades en aras del honor. De la misma manera que Bernarda entregará a una de sus hijas a las despiadadas exigencias del honor, Gutierre sacrifica a la mujer a la que ama. Mencía, como las hijas de Bernarda, es la víctima de un código tremendo e inflexible. Como Adela, muestra tener espíritu y protesta de su situación, pero como Martirio y Magdalena, acaba

resignándose a ella, intimidada por sus irremediables circunstancias:

¡Piedad, divinos cielos!

¡Viva callando, pues callando muero!

(Jornada I, 153-54).

A través de los decorados y las imágenes en *El médico de su honra* aparece también expresada esa terrible sensación de enclaustramiento que constituirá la esencia misma de *La casa de Bernarda Alba*. El dormitorio de Mencía es su propia prisión, desde la que ella espera su muerte:

Mas, ¡ay de mí!, la puerta está cerrada,
nadie en casa me escucha.

Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.

De esas ventanas son los hierros rejas ...

(Jornada III, 451-54).

Las habitaciones y el jardín de la casa de Gutierre, llenos de oscuridad y de sombras amenazantes, son el equivalente físico de las dudas y los miedos que atenazan a sus moradores. Lentamente, a través de sus tres actos, la obra, como ocurrirá en *La casa de Bernarda Alba*, va avanzando hacia la oscuridad física que acompaña el caminar de los personajes hacia su destino trágico. Entre las dos obras, existen, naturalmente, muchas diferencias, pero sus puntos de contacto —y en especial, esa imagen de un mundo y sus habitantes regidos por el honor y destruidos por él— van más allá de constituir una mera relación sugerente.

Otra de las posibles fuentes de *La casa de Bernarda Alba* es la obra de Galdós, *Doña Perfecta*, una de las novelas más populares en el siglo diecinueve⁵. Publicada en 1876, en ella se nos describe con trazos amplios y vigorosos la lucha entre Doña Perfecta, una rica terrateniente del pequeño pueblo castellano

⁵ Ver Alfredo de la Guardia, *op. cit.*, págs. 380-81, D. Pérez Minik, *op. cit.*, pág. 29, y Francisco García Lorca en su introducción a la traducción inglesa de la obra —pág. 29—, publicada en Penguin.

de Orbajosa, y Pepe Rey, un joven ingeniero de la ciudad que decide casarse con su hija. Doña Perfecta encarna la estrechez de miras, la intolerancia y el fanatismo del mundo reducido de una pequeña población provinciana, apegada a sus tradiciones. Ella y muchos de los nobles del pueblo verán en Pepe Rey y en las ideas liberales y progresistas de las que él es portavoz una amenaza para su situación de poder y para su modo de vida. Opuesta a él en términos generales, Doña Perfecta se opondrá también en el asunto concreto del matrimonio con su hija. De Rosario, a la que ama, exigirá Doña Perfecta una completa e inquebrantable obediencia, sin tener para nada en cuenta sus sentimientos. Para la joven, por otra parte, el amor de Pepe demuestra ser más fuerte que el deber hacia su madre, por lo que Rosario planea escaparse con él. Al descubrir Doña Perfecta estos planes, ordena que maten a Pepe. Éste morirá a tiros de un carlista, y Rosario, trastornada su mente por el dolor, ingresará en un manicomio.

Hay una clara similitud entre Doña Perfecta y Bernarda. Las dos son mujeres intolerantes, inflexibles y tiránicas. Y si el honor no es tema central en la novela de Galdós, forma parte, sin embargo, de una serie de creencias que constituyen el estrecho horizonte mental de Doña Perfecta. La descripción del mundo estancado de Orbejosa, opresivo y retrógrado, no es muy distinta de la de la casa de Bernarda, y los retratos a grandes trazos y bien delimitados de Doña Perfecta y Bernarda son muy semejantes. La lucha entre Rosario y su madre nos recuerda a la resistencia que Adela opondrá a Bernarda. Tanto en la novela como en la obra de teatro hay un último incidente de tiros, y si Pepe el Romano es un tipo muy distinto a Pepe Rey, sus nombres son curiosamente parecidos. Por otra parte, es interesante señalar que *Doña Perfecta* es una de las novelas que Galdós posteriormente convertiría en obra de teatro. Si Lorca conocía o no la versión teatral entra dentro de la conjetura, pero en todo caso habría captado claramente el carácter dramático de la novela⁶.

⁶ Esta es la opinión de Victoria Urbano en *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, 1972, pág. 109. En un plano más

* *La casa de Bernarda Alba*, como las demás tragedias rurales, tiene también fuertes reminiscencias de la tragedia griega. Las mujeres vestidas de negro y proyectadas escuetamente sobre un fondo de paredes blancas; la vigorosa expresión de fuertes emociones; la sensación de la vida humana, dominada por fuerzas superiores... todos estos son elementos que expresan el espíritu y la naturaleza de las antiguas obras griegas. A menudo, en el drama griego se hacía hincapié en los personajes femeninos. De *Electra*, de Sófocles, se ha dicho que es «una tragedia de mujeres más que de hombres»⁷. De la misma manera, *Medea*, de Eurípides, viene a ser un ejemplo concreto de la teoría general de que «este dramaturgo estaba más interesado en los personajes femeninos que en los masculinos»⁸. Al pensar en los apasionados personajes de *Electra*, *Medea*, *Fedra* y otros parecidos, se hace difícil no ver en ellos antecedentes de la Madre de *Bodas de sangre*, de *Yerma* y de la misma Bernarda Alba. En el mismo título de la obra —*La casa de Bernarda Alba*— se hace alusión a una casa, a un linaje familiar, que en las obras griegas aparece con frecuencia predestinado a la destrucción y cuyos miembros terminan convirtiéndose en juguetes de los dioses. Es más: en términos de la definición aristotélica de tragedia, el «error» trágico de Bernarda estará en su orgullo y en su obsesiva preocupación por la honra; en Adela, en su desafío —excesivamente apasionado— a la volun-

general, otra de las influencias sobre *La casa de Bernarda Alba* —así como sobre las demás tragedias rurales— que debe ser mencionada aquí es la de Benavente. Para Victoria Urbano (págs. 125-28), es decisiva la influencia de los dramas rurales de Benavente sobre el desarrollo de la tragedia española moderna y, en particular, sobre Lorca. D. Pérez Minik, *op. cit.*, págs. 24-26, además de la influencia de Benavente, señala también la de Dicenta, Guimerá y la de Valle-Inclán, pero considera a estas obras anteriores —y en especial a las de Benavente— como meras transposiciones de tragedias concebidas en un piso de Madrid y situadas después en el campo, de la misma manera que podrían haber tenido como escenario a las clases medias.

⁷ Allardyce Nicoll, *World Drama*, novena edición, Londres, 1966, página 57.

⁸ Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pág. 76.

tad de su madre⁹. El «cambio de intenciones» de la tragedia griega, vendría claramente representado en la obra lorquiana por el intento de Bernarda de evitar la deshonra y cualquier motivo de escándalo, intento que, debido a los métodos de la propia Bernarda, produciría los efectos contrarios. Por otra parte, existe también en esta tragedia lorquiana el sentido de la compasión y del terror. Resulta espantosa la ferocidad de Bernarda y es tremendo comprobar cómo el honor llega a hacer de ella un monstruo. A la vez, sentimos compasión de Bernarda, víctima de sus propias ideas, y compasión por el destino de sus hijas y por la pérdida de la vida de Adela. Y junto a ello, la triste sensación a lo largo de toda la obra, al ver cómo las vidas de los personajes están regidas por fuerzas que les son superiores. Finalmente, en la figura de La Poncia, la criada mayor, hay como una especie de coro de tragedia, ya que es ella quien irá comentando lo que pasa en escena y a través de sus miedos sobre lo que pueda suceder, ella estará contribuyendo a crear el tono trágico de la acción. Si *La casa de Bernarda Alba* no le debe a la tragedia griega nada específico en términos de argumento, su deuda para con ella es claramente considerable por lo que se refiere a su ambiente e impactos trágicos.

* *La casa de Bernarda Alba* es una obra en la que el sentido de encarcelamiento es casi absoluto¹⁰. El reflejo inmediato de esta realidad lo tenemos en la casa, verdadera prisión donde Bernarda ejerce su gobierno tiránico sobre su madre, sus hijas y sus criadas. Pero la casa es, al mismo tiempo, el símbolo de

⁹ Ver el análisis hecho más arriba sobre *Bodas de sangre* en términos de la tragedia aristotélica.

¹⁰ En la edición de las *Obras Completas* de Lorca, *La casa de Bernarda Alba* no lleva el subtítulo de *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Por lo que se refiere al título principal de la obra, se ha hecho ver con frecuencia el simbolismo del apellido Alba «amanecer». Ver, por ejemplo, L. González del Valle, *op. cit.*, pág. 163: «... lo blanco de su apellido y la asociación entre este color y su obsesión de pureza». Se da también la ironía de que la acción de la obra no nos presenta el amanecer o el comienzo de una familia, sino su extinción en el sentido de que ninguna de las mujeres de esa casa tendrá descendencia.

una situación que se extiende más allá de esas cuatro paredes, pues si todas las personas de la familia de Bernarda son sus prisioneras, Bernarda es a su vez prisionera de otras realidades: del mundo de fuera de su casa, de las gentes del pueblo, de sus comentarios, de su envidia y su malicia, y de todos los valores que esas gentes representan, como son el honor, la costumbre y la tradición, valores todos ellos inflexiblemente respetados. Se trata, ciertamente, de un mundo en el que hombres y mujeres son prisioneros unos de otros, víctimas de sus miradas fisgonas y de sus lenguas maldicientes; pero un mundo en el que sus gentes viven también prisioneras de la Naturaleza. A lo largo de la obra, se nos hace ver ese calor continuo y sofocante que oprime a las personas, día a día, a través del largo verano de España. Por otra parte, son las suyas unas vidas enclavadas en un paisaje donde los cauces de los ríos bajan secos y la sensación de desolación se hace sentir más intensamente. Es más, esa tiranía de la Naturaleza existirá también dentro de las propias personas a través de la fuerza de sus instintos y pasiones, cuyo dominio es tan total y completo como en los animales, los cuales, en esta obra, aparecen siempre cercanos a las vidas humanas. Los ciegos e inevitables procesos que operan en la Naturaleza actúan también a través de los hombres y las mujeres, y si de vez en cuando surge la impresión de un mundo distinto, en el que los hombres son libres, se trata siempre de una visión fugaz y apartada de ese recinto claustrofóbico que constituye la familia de Bernarda, la cual se irá apoderando cada vez más de nuestra imaginación hasta llegar a convertirse en imagen de la humanidad entera.

Al levantarse el telón, vemos en escena una habitación blanca, vacía y silenciosa del interior de la casa de Bernarda. Desde el principio, la idea de enclaustramiento estará fuertemente presente: los muros gruesos de la habitación, su silencio opresivo y la deprimente e inevitable uniformidad del color de las paredes son el símbolo material de las fuerzas que, en muchos otros sentidos, aprisionan a los personajes de la obra. Por otra parte, esa habitación tiene a la vez un valor particular y universal, y así como es parte de la casa de Bernarda, su forma

y su color nos hablan también de otras habitaciones y otras casas distintas de las de Bernarda, de la totalidad del pueblo en el que vive Bernarda y de otros pueblos parecidos¹¹. El doblar de las campanas une a la habitación con el pueblo, prolongando hacia fuera esa sensación de insoportable monotonía y dando a entender que más allá de esas paredes reina también una general claustrofobia de la que la casa de Bernarda es sólo un ejemplo. El silencio de la habitación es también parte de un silencio más hondo en el que se ahogan y acallan los secretos deshonorosos. El vacío de muebles es expresión de las vidas vacías y sin sentido de esas gentes. Y la desnudez de las paredes sugiere la esterilidad de un mundo en el que —como es el caso de los cuadros, que parecen estar extrañamente fuera de lugar— todo lo creativo se ve aplastado¹². Sin que aún se haya pronunciado una sola palabra, captamos en seguida la atmósfera de la obra y atisbamos claramente el tipo de problemas que se nos va a exponer.

El diálogo entre las dos criadas, la Poncia y la Criada, nos introduce inmediatamente en dos de los temas importantes de la obra: la tiranía de Bernarda y, junto con ella, su preocupación por la apariencia de las cosas. Refiriéndose al dominio que Bernarda ejerce sobre todas las personas de la casa, la Poncia utiliza significativamente la imagen del círculo:

Tirana de todos los que la rodean ...

(pág. 1.351.)

¹¹ El subtítulo resulta significativo en este sentido. Para muchos críticos, la obra es a la vez un comentario sobre la España de los años treinta y en un plano más general, la imagen de la lucha entre el individuo y la sociedad. Ver J. Rubia Barcia, «El realismo 'mágico' de *La casa de Bernarda Alba*», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), páginas 385-98; Sumner Greenfield, «Poetry and Stagecraft in *La casa de Bernarda Alba*», *Hispania*, 38 (1955), págs. 456-61; Roberto Sánchez, «La última manera dramática de García Lorca», *Papeles de son Armadans*, 60 (1971), págs. 83-102.

¹² Ver nota 32.

Esta imagen viene a indicarnos el mundo cerrado sobre el que manda Bernarda e intensifica la impresión creada por la naturaleza física del entorno. Pero si Bernarda tiraniza al círculo de su familia, es indudable que ella a su vez se ve tiranizada por el círculo más amplio del pueblo, en cuanto que se halla dominada por la preocupación de la honra y la imagen pública¹³. Esta será la obsesión que refleje el frenético limpiar todos los objetos de la casa por parte de las criadas:

LA PONCIA (*a voces*): ...Limpia bien todo: Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan
(pág. 1.351).

Y el que las criadas no consigan quitar más manchas, será como un signo anticipado de la imposibilidad de Bernarda de escapar a la tiranía de la honra:

LA PONCIA (*en la alacena*): Este cristal tiene unas motas.

CRIADA: Ni con el jabón ni con bayetas se le quitan.

(pág. 1.353).

La escena apunta también a la relación entre la tiranía de Bernarda y su destino, círculo vicioso en el que acaba convirtiéndose el dominio ejercido sobre el círculo de su familia. La Poncia y la Criada —que se quejan amargamente del trato que les da Bernarda y que la insultan y le roban comida cuando no las ve— representan la oposición a Bernarda, que más tarde se personificará en sus hijas, en especial en Adela y en Martirio. Es posible que ellas sean prisioneras de Bernarda y que estén sujetas a su voluntad, pero, en un sentido igualmente importante, Bernarda es también su prisionera, pues depende de ellas para poder preservar su honra. Y si para impedir la tiranía del mundo —es decir, la deshonor— ha de convertirse ella misma en tirana, al mismo tiempo estará fomentando en el interior de las personas de su familia una oposición que

¹³ Sobre el problema del honor, ver Robert Lima, *op. cit.*, págs. 270, 280-81 y 286-7; D. Pérez Minik, *op. cit.*, págs. 26-28; Roberto Sánchez, art. cit., págs. 92, 96, 98-100; L. González del Valle, *op. cit.*, págs. 153-155.

terminará produciendo su propio hundimiento. La idea del círculo vicioso, de un implacable proceso de causa-efecto en el que la misma Bernarda se verá cogida, se nos hace presente indirectamente en la manera con que la Criada trata a la Mendiga y a su niña¹⁴. Buscando liberarse de su propia frustración, la Criada echará a la Mendiga con cajas destempladas, dominará a esa mujer como ella misma se ve dominada por Bernarda y mostrará para con ella la misma crueldad y falta de caridad que ella tiene que sufrir de Bernarda. En la medida en que la tiranía engendra tiranía, y el ejemplo lleva al ejemplo, desde el comienzo de la obra se dan ya unos procesos por los cuales los individuos son causa de las consecuencias inevitables —los esquemas circulares— de sus propios actos.

El final de este episodio introducirá el tema de la pasión y el instinto natural. La Poncia nos ha hecho ver ya cómo las criadas no se andan con ninguno de los remilgos de Bernarda:

CRIADA: Te vas a hacer el gaznate polvo.

LA PONCIA: ¡Otra cosa hacía polvo yo! (*Sale riendo*)

(pág. 1.353).

Pero será en el desahogo sin trabas que tenga la criada, a propósito de la muerte del marido de Bernarda, donde el tema de la pasión surja con más vehemencia:

Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!

(pág. 1.355).

En la figura de Don Antonio, buscando en los abrazos a la criada una liberación de la cárcel que suponía la ahogante gazonería de Bernarda, tenemos un ejemplo expresivo de la fuerza de la pasión, que nos anticipará el camino que más tarde seguirán sus propias hijas. En este común proceder de varias

¹⁴ Así, por ejemplo, Robert Lima, *op. cit.*, pág. 268, escribe: «La Poncia y la Criada critican las injusticias de Bernarda, pero ellas a su vez adoptan actitudes similares hacia otra persona».

generaciones —el padre, la hija— y de distintos estamentos sociales —criada, señor— está presente la idea de los esquemas y procesos no cambiantes de la naturaleza humana y, por extensión, de los seres humanos como parte de un todo más amplio.

La misma aparición de Bernarda pondrá de relieve el tema del honor. El que ella no permita el dolor de la criada —¡Silencio! (pág. 1355)—, ni el llanto de Magdalena o la objeción de la muchacha, supone eliminar el sentimiento espontáneo. La acción pasa así claramente del plano emocional concreto de la Criada que se lamenta por el amor perdido con la muerte de Don Antonio, al plano de la imagen pública. En esta ocasión, la llegada de las mujeres al duelo y la conversación que mantienen con Bernarda representan todo el ritual y el convencionalismo que el reconocimiento y la expresión pública del dolor exigen. De cuando en cuando, en breves apartes, las mujeres expresarán sus sentimientos concretos, sus odios y sus resentimientos, pero todas se unirán finalmente al cántico con el que concluye el episodio:

BERNARDA (*se pone de pie y canta*): «Requiem aeternam dona eis Domine».

TODAS (*de pie y cantando al modo gregoriano*): «Et lux perpetua luceat eis»

(pág. 1359).

El eco de las campanas tocando a muerto y la similitud de la escena con una ceremonia pública, poseen dos virtualidades: la primera, afirmar el significado de la tradición y los convencionalismos en la vida de Bernarda y en la de otras personas como ella; y la segunda, expresarnos simbólicamente, a través de una estructura circular en la acción, con un final parecido al principio, cómo las vidas de esas gentes se hallan totalmente circunscritas por su preocupación por lo ritual.

La marcha de las mujeres permitirá que veamos a Bernarda en relación con sus hijas, con su madre y finalmente con las criadas. En contraste con la escena anterior, se nos ofrecerá ahora, a través de una serie de situaciones, la faceta privada

de Bernarda. Todas esas situaciones nos anticiparán acontecimientos posteriores y todas ellas nos mostrarán la crueldad e inflexibilidad de Bernarda, pues tendrán como origen su obsesión con la apariencia y el decoro externo. Bernarda empezará rechazando el abanico que le ofrece Adela y a la vez dejará en claro la importancia de la tradición:

ADELA: Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.*)

BERNARDA (*arrojando el abanico al suelo*): ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre

(pág. 1361).

En segundo lugar, para evitar la maledicencia y los comentarios de las gentes del pueblo, mantendrá escondida a su madre, que está medio loca. En tercer lugar, para inculcar en Angustias la necesidad del decoro, la golpeará salvajemente. Y por último, para silenciar las insinuaciones de la Poncia, le recordará su condición de criada. En todo momento, Bernarda dominará a las personas que la rodean y las hará someterse a su voluntad. Pero el caso concreto de encarcelamiento que Bernarda ejemplariza, posee, una vez más, un significado mucho más general. En primer lugar está la misma casa, con sus puertas y ventanas cerradas al mundo:

BERNARDA: ... En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas

(pág. 1361).

Luego, está el peso de la tradición, que igualmente es algo de lo que no se puede escapar:

Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo

(pág. 1361).

Por otra parte, las mujeres son prisioneras de sus negras ropas de luto que no tienen vida, de la monótona rutina de sus bor-

dados, y de su propia desesperanza. A María Josefa la meterán en su habitación y allí la amordazarán mientras tiene lugar la ceremonia del duelo, y cuando la suelten, no la dejarán salir de los límites del patio. La oscuridad de la habitación se prolongará así en el color de las ropas de las mujeres y en el abanico de Bernarda. Y lo que tal vez es más impresionante, la escena concluirá con la imagen de Antonio María Benavides, su vida ya concluida y su rostro cubierto con un pañuelo. Entre esta figura inmóvil y silenciosa cuya vida se ha ido, María Josefa amordazada y retenida en la habitación con su vida a punto de concluir, y las hijas que van envejeciendo a través de la cruel dominación que su madre ejerce sobre ellas, existe una relación que va más allá de los miembros de esa familia. Todas esas personas, cada uno en su medida, son signos y símbolos de un encarcelamiento que, aunque se debe a la tiranía de Bernarda, parece parte de una metáfora más amplia claramente referida al encarcelamiento de la humanidad en general.

En relación con esta idea, la escena nos presenta también el tema de la libertad. María Josefa se agarrará a su romántico sueño de amor en el que están prefiguradas las ilusiones de sus nietas, en especial las de Adela¹⁵. Entre la luminosidad de las joyas de María Josefa y los colores del abanico de Adela existe un claro paralelismo:

Ha sacado del cofre sus anillos y los pendientes de amatista;
se los ha puesto, y me ha dicho que se quiere casar

(pág. 1.363).

Por otra parte, la historia de Paca la Roseta que cuenta la Poncia viene a plantear el tema de la pasión no inhibida. Las imágenes que predominan en el relato de la Poncia son de libertad, de fuerza y de creatividad. La Poncia nos describirá así a la muchacha:

¹⁵ L. González del Valle, *op. cit.*, pág. 160, señala que el nombre de María Josefa, al ser un recuerdo de los padres de Cristo, nos viene a indicar que ella es símbolo de las fuerzas creadoras de la vida, de todo aquello que en Bernarda adquiere un carácter negativo.

Dicen que iba con los pechos fuera ...

Paca la Roseta traía el pelo suelto ...

(pág. 1.365).

El caballo a galope en el que el amante se llevó a Paca, aparte de su simbolismo sexual, da una sensación maravillosa de fuerza y libertad¹⁶. Hay además una gran sensualidad en la forma en que ese hombre se lleva a la chica, en la grupa de su caballo. Asimismo, el escenario donde hacen el amor es un olivar, lugar que nos trae la imagen de la fertilidad, y cuando vuelven al amanecer, Paca viene adornada de flores, aspecto evocador de todo lo que es creativo. En la acumulación de todos sus detalles, este episodio nos trae un mundo distinto al de la casa de Bernarda, al de sus moradores y al del pueblo con el cauce del río seco. Pero aun siendo distinto del mundo de Bernarda, se ve alcanzado por sus sombras, y en realidad tan dominado por él como dominado se ve el placer de La Poncia al contar el incidente de Paca, frenado en última instancia por su mentalidad estrecha, en lo cual no se diferencia para nada de Bernarda. El sueño de la pasión, con todo su atractivo de desinhibición, no puede escapar a la realidad de la tradición, de los convencionalismos y del honor, y en la medida en que el personaje de Adela está prefigurado en Paca la Roseta y también en María Josefa, se nos está ya anticipando su destino. En este sentido, no deja de ser significativo el que el final de la escena vuelva al tema de la dureza de Bernarda y al de la limpieza de la casa, pues ambas cosas son aspectos de la inflexible naturaleza del honor que es lo que subyace en el corazón de este mundo cerrado que nos presenta la obra. Cuando Bernarda, ejerciendo su dominio sobre la Poncia, le ordena que blanquee el patio, vuelve a aparecer ante nosotros la importancia de la primera escena de la obra. La estructura circular de la acción sirve aquí —como en otras ocasiones— para recordarnos viva y contundentemente lo cerrado del mundo en el que se encuentran los personajes, mundo del cual no pueden huir.

¹⁶ El estudio más a fondo sobre el simbolismo del caballo en la obra de Lorca es el de R. M. Nadal en «*El público*» de Lorca.

Una vez conocida la relación entre Bernarda y las distintas personas de su casa, la acción nos presenta la relación que existe entre las hijas. Martirio, como su nombre indica, es a los veinticuatro años una especie de mártir prisionera de su fealdad física y, a causa de ella, prisionera de su miedo a los hombres y de su desilusión de todo¹⁷. La vida es para ella un proceso mecánico y opresivo que ella se siente incapaz de cambiar:

Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj

(pág. 1.368).

Y más adelante:

... Pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición

(pág. 1.370).

Magdalena, de treinta años y la segunda de las hijas de Bernarda, es, si cabe más que Martirio, una víctima de la desesperanza. Para ella, las ilusiones no existen y la única felicidad reside en el pasado. En cuanto al presente, Magdalena se ve a sí misma con cinismo, mira con afectuosa comprensión el optimismo de Adela y con indiferente realismo el compromiso de boda de Angustias. Mayor que las otras tres hijas, a excepción de Angustias, Magdalena es prisionera de unas esperanzas de vida distinta que se van esfumando. Amelia, más joven que Magdalena y mayor que Martirio, aparece en un segundo término, pero es también víctima del miedo a su madre. Las tres, en progresión cronológica, son etapas diferentes de un recorrido cuyo final está personificado en la terrible figura de María Josefa, su abuela loca.

¹⁷ Sobre el simbolismo de los nombres, ver J. Rubia Barcia, art. cit., págs. 388-89; L. González del Valle, *op. cit.*, pág. 163, y Robert Lima, *op. cit.*, pág. 271. El absurdo de querer ver en algunos nombres lo que no hay nos lo demuestran las interpretaciones tan distintas que han llegado a dar los críticos. González del Valle, por ejemplo, piensa que «Adela» es la forma sincopada de «adelante», por lo cual simboliza toda la lucha de Adela. Rubia Barcia, por su parte, afirma que el nombre de Adela es de origen germánico y significa «ser de noble condición».

Al otro extremo del espectro, está Adela, quien con veinte años es la más joven de todas en edad y en actitud. A lo largo de esta escena, su juvenil optimismo la distinguirá del resto de sus hermanas. La aceptación, por ejemplo, que Magdalena muestra ante su destino, provoca en Adela una decidida oposición:

No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!

(pág. 1.376).

El verde del vestido simboliza sus esperanzas y en la alusión al verde de las flores que decoran su abanico y al verde del olivar que presenciara el amor de Paca la Roseta, hay un contraste de frescor y vitalidad, opuesto a la triste monotonía de las ropas de luto que llevan las demás mujeres¹⁸. La blancura de la piel de Adela está lejos todavía de ese color cetrino y de esas arrugas que en sus hermanas son, cada vez con más evidencia, los signos visibles de sus tormentos interiores. El brillo de su piel contrasta también con la apagada monotonía blanca de las paredes de la habitación y en él hay una imagen de la vida opuesta a la esterilidad. Todo lo que en las otras hermanas cristaliza en una sujeción a sus destinos es en Adela determinación para escapar de él. Sus palabras, intensamente conmovedoras por lo que tienen de idealismo y resolución, vienen a recoger los elementos dispersos que sobre el tema de la libertad y la liberación habían sido sugeridos anteriormente en las ilusiones de María Josefa y en el proceder de Paca la Roseta. Pero en esta ocasión, será Magdalena la que juegue un papel más significativo. Como una prolongación de su madre, le parará los pies a Adela, romperá el encanto de su ilusión y,

¹⁸ Acerca del simbolismo del color verde, ver Thomas F. Sharp, «The Mechanics of Lorca's Drama in *La casa de Bernarda Alba*», *Hispania*, 46 (1961), págs. 231-33. El color verde —como aparece también en el *Romance sonámbulo*— significa la muerte y en este caso nos anticipa el suicidio de Adela.

apoyada por Martirio y Amelia, le hará ver la realidad en la que todas ellas se hallan inmersas:

AMELIA: Lo que sea de una será de todas

(pág. 1377).

El final del Acto deja en claro la naturaleza insoslayable de esa realidad. Esta vez serán Angustias y María Josefa las que personifiquen el tema de la libertad. La herencia que le ha dejado su padrastro le va a permitir a Angustias liberarse de ese mundo a través de su matrimonio con Pepe el Romano:

ANGUSTIAS: Madre, déjeme usted salir.

(pág. 1379).

María Josefa —la versión, en anciana, de Angustias— buscará, por su parte, huir de la única manera accesible para ella; es decir, a través de la ilusión:

¡Déjame salir, Bernarda! ... ¡Quiero irme de aquí!

¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!

(pág. 1381).

La abuela recoge las palabras de la nieta y ambas se verán unidas por su mismo deseo, a la vez que por la violencia que sobre ellas desatará Bernarda, quien quitará a Angustias violentamente los polvos que se ha dado en la cara, y llevará a María Josefa a rastras hacia su habitación. Al mismo tiempo, Angustias y María Josefa aparecerán también unidas a Adela cuyos anhelos son los mismos: «¡Yo quiero salir!» (pág. 1376). Y los sueños y la jovialidad de Adela tendrán un paralelismo en las joyas de María Josefa y en las flores que se ha puesto en la cabeza y en el pecho (pág. 1380). En la manera como Bernarda trata a Angustias y a María Josefa se nos muestra una vez más lo que será el destino de Adela. Si toda esta escena está recorrida por la idea de huir, idea que llega a convertirse en una especie de coro —«¡Yo quiero salir!» (pág. 1376); «Madre, déjeme usted salir» (pág. 1379); «¡Déjame salir, Bernarda!» (página 1381)—, será la orden de Bernarda —«¡Encerradla!»

(pág. 1380)— la única respuesta a ese deseo y lo que quede flotando en el ambiente al final del Acto. La orden tajante de Bernarda va a expresar así el sentido de represión y enclaustramiento que constituye la atmósfera dominante del Acto I y que llega a hacerse tan palpable. Es más, el telón final —«Telón rápido» (pág. 1381)— interrumpe y ahoga de un modo claramente simbólico el grito de María Josefa pidiendo libertad.

El Acto segundo transcurre, de nuevo, en una de las habitaciones de la casa de Bernarda. En consonancia con el continuo bordar de las mujeres, se ahondará e intensificará la sensación de interminable igualdad y de mecánica monotonía que dimanan sus vidas. Si esas mujeres son las hijas sujetas a la tiranía de la madre, son también seres constreñidos por otras fuerzas. Así, el tema de la dureza de la Naturaleza, concretado en el calor sofocante, irá adquiriendo una insistente presencia, reforzando la idea ya expresada en el Acto I:

MUJER 3.ª: Cae el sol como plomo.

(pág. 1356).

Amelia, Martirio, Magdalena y la Poncia se referirán al calor que las oprime, el cual se hace insoportable y parece salir de la misma tierra:

AMELIA (a La Poncia): Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco. (*La Criada lo hace.*)

MARTIRIO: Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor.

AMELIA: Yo tampoco.

MAGDALENA: Yo me levanté a refrescarme. Había un nublito negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.

LA PONCIA: Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.

(pág. 1383).

Las hijas de Bernarda empezarán a adquirir una significación mucho más universal, como seres de una humanidad sufriente, miembros de la gran familia humana, acosada por un universo

hostil. En las palabras de la Poncia, al referirse a Angustias y a Pepe, el calor de la noche aparecerá asociado también al calor de la pasión, y el ataque externo de la Naturaleza se verá prolongado en la opresión interior a través de las exigencias y las necesidades concretas de los instintos y deseos¹⁹. Las hijas de Bernarda son seres individuales, pero a medida que vaya transcurriendo la acción, tanto ellas como los sucesos en los que se vean envueltos, formarán parte de una metáfora más amplia.

Durante un rato, la conversación de esas mujeres se centrará en el tema de la relación entre el hombre y la mujer, tema motivado por la boda inminente de Angustias. Todas ellas se nos mostrarán de nuevo como seres individuales, curiosos, inexpertos, interesados, llenos de culpabilidad. Amelia, por ejemplo, exclamará:

¡A mí me da vergüenza de estas cosas!

(pág. 1.385).

Y Angustias por su lado:

Casi se me salió el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre

(pág. 1.385).

Junto a su proyección concreta de hijas de Bernarda, prisioneras de su inexperiencia y del dominio de su madre, esas mujeres son también, en un sentido más amplio como nos lo hará ver la Poncia, prisioneras de los hombres en general y de la

¹⁹ La relación entre el hombre y la Naturaleza, y la fuerza de las inclinaciones e instintos en las vidas humanas siguen siendo básicamente las mismas en esta obra que en *Bodas de sangre* y *Yerma*, pero al no tener lugar la acción de *La casa de Bernarda Alba* en el escenario de la Naturaleza, sino dentro de las paredes de una casa, no ha lugar a desarrollar esas ideas con tanto detalle y de esa manera tan directa. Gustavo Correa en *La poesía mítica de Federico García Lorca* señala que los esquemas trazados por Lorca en *Bodas de sangre* y *Yerma* pueden igualmente encontrarse en *La casa de Bernarda Alba*.

tradición, y en su condición de seres sometidos correrán la misma suerte de otras mujeres:

A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

(pág. 1.386).

Desde este plano general, la escena volverá a ceñirse al aspecto más concreto de la pugna entre Adela y Martirio; y del espectáculo de todas las hijas de Bernarda, como víctimas oprimidas por sus circunstancias, pasaremos al conflicto más restringido de la inexorable e insoslayable fuerza de la pasión plasmada en dos de ellas. En Adela, el sueño de libertad adquirirá una nueva intensidad y en Martirio se ahondará el sentido de desesperanza. Los sentimientos de las dos hermanas aparecerán en todo su crudo relieve y la oposición entre ellas vendrá subrayada por la proximidad en la que viven. Así, el deseo de Adela de escapar se verá intensificado por la presencia constante de la fealdad y la desesperanza de Martirio, y la amargura de Martirio se hará más reconcentrada por la envidia que siente ante la belleza de Adela. Y por si fuera poco, la desesperación de ambas crecerá al saber que Angustias se va a casar pronto. La tiranía de Bernarda se convierte inevitablemente en tiranía entre las hermanas y a su vez en tiranía de la pasión en cada una de ellas. Un aspecto del problema —el poder de la pasión para enfrentar entre sí a las personas— nos viene expresado por la creciente hostilidad entre Adela y Martirio. El otro es el ver cómo esas personas se van quedando cada vez más aisladas. Adela reiterará aún con más vigor su sueño de libertad, desechando el consejo de sentido común dado por la Poncia con la misma brusquedad con que la fuerza de sus sentimientos tratará de suprimir y superar todos los demás obstáculos:

Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes

decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta?
¿Que no duermo? ¡Soy más lista que tú! Mira a ver si puedes
agarrar la liebre con tus manos.

(pág. 1.392).

Pero su negativa a verse constreñida se convertirá, irónicamente, en su propio constreñimiento, pues las pasiones a las que inevitablemente conducen los hechos, se tornan a su vez en causa de unos efectos cuyas consecuencias resultan igualmente inevitables. Adela, de un modo inconsciente, estará expresando el sentimiento de inevitabilidad que lentamente va descendiendo sobre la obra²⁰:

Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.

(pág. 1.392).

El final de este episodio, cerrando otro círculo, nos muestra cómo la estructura de la obra está continuamente apoyando las ideas predominantes en la acción. La postura desafiante de Adela trae consigo la resignación de sus hermanas y en particular la de Martirio:

Pero me encanta la ropa interior ... Es uno de los pocos gustos
que me quedan

(pág. 1.394).

La alusión de la Poncia a esas otras mujeres que saben reír a pesar del tedio y la dureza de sus vidas, supeditadas a sus hijos, no hace sino subrayar la esterilidad y la falta de humor de la familia de Bernarda. Y su comentario final comparando esa casa con un convento —«Ya me ha tocado en suerte este convento» (pág. 1394)— cerrará la escena, recordándonos nuevamente su comienzo y grabando con más fuerza en nuestras mentes la imagen de encarcelamiento y de la imposibilidad de huir.

²⁰ Para un estudio del determinismo en *La casa de Bernarda Alba*, ver C. Busette, *Obra dramática de García Lorca: Estudio de su configuración*, Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1971, págs. 78-111.

La aparición de los segadores anunciará de una forma expresiva y dramática el tema de la libertad física y emocional. Esos hombres traen consigo un mundo lleno de palpitante energía, de vitalidad y belleza, símbolo de los procesos creadores del hombre y la Naturaleza. La Poncia nos describirá en sus palabras la fuerza y el aspecto de esos hombres jóvenes:

¡Como árboles quemados! ... un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo

(pág. 1.395).

Martirio les imaginará bañados por la luz del sol mientras siegan:

Siegan entre llamaradas

(pág. 1.397).

La canción que estos segadores cantan es una canción de amor y para ellos la vida sexual es fuente integrante de sus vidas y su trabajo:

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran

(pág. 1.396).

El escenario, en fin, donde se desarrolla la actividad de esos hombres es el aire libre, la extensión de los campos. Es decir, que los detalles todos de esta escena vienen a resumir el sueño de libertad anhelado, en concreto, por Adela. No cabe duda de que este escenario posee un cierto carácter de ensueño, una luz dorada, un aire de idealización que le aleja de la fealdad de la casa de Bernarda. Pero su fuerza radica precisamente en lo que el mundo de los segadores tiene que ver con esa casa. En un sentido, están sugeridas en esta escena determinadas alusiones a anteriores pasajes de la obra. A la presencia de los segadores va unida la figura de una mujer vestida de lentejuelas, que baila y toca el acordeón y a la que los hombres se llevarán al olivar para gozar de ella:

... una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón ...

(pág. 1.395).

Los datos que de ella da la Poncia hacen que la unamos con Paca la Roseta y con María Josefa. Por otra parte, el verde de los ojos del muchacho llevan el recuerdo de otros verdes: el verde del olivar, el verde del vestido de Adela, el verde de las flores que adornan su abanico. Y en el rojo de las rosas de la canción —«... el segador pide rosas / para adornar su sombrero» (pág. 1397)— hay también un eco de las flores rojas alternando con los verdes en el abanico de Adela. Pero en otros aspectos mucho más significativos, las hijas de Bernarda están lejos de los segadores y del mundo que ellos simbolizan. El campanilleo que al comienzo de esta escena anuncia el regreso de los segadores que vuelven de su trabajo, sólo se oye débilmente en la casa:

(Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros)

(pág. 1.394).

No cabe duda de que el mundo de los segadores es un mundo lejano al de Bernarda. A la pregunta de Magdalena —«¿De dónde son este año?» (pág. 1395)—, la Poncia responderá significativamente: —«De muy lejos». El sol que a lo largo de la escena sumerge a los segadores en un resplandor dorado, entra sólo mortecinamente en la casa, iluminando apenas sus sombras; y la energía y animación de esos hombres tendrá su contrapunto dentro de la casa en el grupo silencioso de mujeres sentadas:

(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol)

(pág. 1.396).

La canción de los segadores proclamará:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo...

(pág. 1.397).

En contraposición, Adela, Angustias y Magdalena se asomarán a verlos a través de una ventana apenas entreabierta, como símbolo del miedo que habita en ellas y las posee. Y cuando los hombres se marchan y su canción se va alejando y desapareciendo, queda claro que esa canción deja atrás la casa de Bernarda y se aleja, no solamente en un sentido físico. Los puntos de contacto entre estos dos mundos opuestos son tan tenues como la materia de la que están hechos los sueños, tan fugaces como la canción que se va alejando. La realidad de la familia de Bernarda vendrá, en cambio, expresada por la figura de Martirio, sentada y con un gesto desesperado, simbolizando en su sufrimiento a todas sus hermanas:

(... Martirio queda sentada en la silla baja con la cabeza entre las manos)

(pág. 1.398).

El tema de la opresión aparecerá ahora en profundidad, plasmado en casi todos los detalles de la acción. Martirio aludirá al calor del verano, con la esperanza de que llegue el alivio del invierno:

Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvias, las escarchas, todo lo que no sea este verano interminable

(pág. 1.398).

Amelia le negará ese consuelo, evocando la imagen de la inexorable dureza de la Naturaleza²¹:

Ya pasará y volverá otra vez

(pág. 1.398).

²¹ Sobre este punto, ver C. Busette, *op. cit.*, pág. 90. Hay aquí un claro paralelismo con los movimientos cíclicos y con la opresión de la Naturaleza que aparecen en *Bodas de sangre* y en *Yerma*.

Y si Martirio se siente externamente oprimida por la Naturaleza, también se irá sintiendo cada vez más oprimida en su interior por los celos y la envidia que le provocan Angustias y Adela, todo lo cual la llevará a esconder el retrato de Pepe el Romano. Esta acción, a su vez, le atraerá las iras de Bernarda y servirá para dejar nuevamente en claro la importancia de la honra, significativamente asociada en el arranque explosivo de Bernarda con la opresión del calor del verano:

¡Qué escándalo es éste en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques!

(pág. 1.402).

Si las hermanas se ven oprimidas por todas estas fuerzas, también irá creciendo entre ellas una mutua opresión. Las acusaciones de Adela irán dirigidas contra Martirio; las insinuaciones de Martirio tendrán a su vez como blanco a Adela y su resentimiento mutuo se volverá contra Angustias. Es cierto que en esta escena Bernarda le pega a Martirio, como anteriormente lo hiciera con Angustias; pero no es menos cierto que sus hijas arremeten contra ella y se atacan entre sí de otras formas que resultan tan desesperadas como insidiosas. Al concluirse la escena, Bernarda vuelve a dejar sentado su dominio y nuevamente se nos pondrá de manifiesto la imagen del encarcamiento de las hijas:

Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotros y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí!

(pág. 1.405).

Pero la verdad que se le escapa a Bernarda es que ella misma es también prisionera, en primer lugar, de la honra y, en segundo término, de las consecuencias de querer imponer ese principio sobre sus hijas. Bernarda parece controlar y dominar a su familia, pero en el fondo se ve igualmente controlada y dominada por ella, y sus sucesivas victorias serán conseguidas a un costo cada vez mayor, en un proceso en el que volverá a

aparecer el movimiento cerrado y circular. La actitud desolada de Bernarda sentada en una silla, nos trae a la mente la figura angustiada de Martirio en la misma postura que su madre, al final de la escena de los segadores. El destino de la hija es también el de su madre y la sensación de ser seres humanos sujetos a un común sufrimiento, reflejados unos en otros, vuelve a cobrar nueva fuerza en la escena.

Todo lo que resta del Acto II vendrá a reforzar nuestra impresión de que la naturaleza de las cosas es una y no puede cambiar. El intento de Bernarda de dominar a la Poncia es otra forma de su dominio sobre las hijas. Al mismo tiempo, la oposición que la Poncia muestra a su señora es, a un nivel social más bajo y artesanal, otra versión de la oposición de las hijas a su madre. Bernarda mostrará hacia su criada la misma brutalidad de la que ha hecho gala en otros momentos de la obra, sacando despiadadamente a relucir, para herirla, sus orígenes y los de su madre:

... sabes muy bien cuál es tu origen

(pág. 1.408).

... El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta

(pág. 1.409).

La Poncia, a su vez, tratando de buscar una salida para la amargura que ha ido acumulando durante tantos años, arremeterá contra Bernarda inoculando en su mente las semillas de la duda y la sospecha acerca de la reputación de su familia. Es decir, que Bernarda intentando manipular a su criada, se ve manipulada por ella y sus propias insinuaciones se vuelven contra ella. No obstante, en la enemistad que esas dos mujeres se demuestran habrá ecos y reflejos de otras personas y otros incidentes, como son el del trato dominante y cruel de la Criada a la Mendiga y a su niña; el de las mujeres en el duelo, haciendo apartes dirigidos contra Bernarda; el de la hostilidad mostrada en términos generales por las gentes del pueblo hacia Bernarda; el de la reprimida amargura de la Poncia y la Criada que le quitan comida a Bernarda y la critican a sus

espaldas; el de las hermanas que se lanzan dardos unas a otras y se dedican a destruirse mutuamente ... En una palabra, que estamos ante un mundo en el que las personas parecen estar acosadas continuamente; en donde los seres humanos se devoran entre sí, las madres son víctimas de sus hijas y las hijas son víctimas de sus madres, las criadas son presas de sus señoras y todas ellas presas de otros seres en el círculo más amplio de la inhumanidad del hombre para con el hombre.

El final de este Acto II, centrándose en el tema del honor, remachará la línea argumental de la obra. La muchacha que ha matado a su hijo ilegítimo es perseguida por los hombres del pueblo, y su desamparo aparecerá puesto de relieve en todos los detalles. Esa mujer es prisionera de la pasión del hombre, y está a merced de ella y de sus consecuencias. Es, a la vez, prisionera de su propia deshonra, de la que no podrá escapar, como tampoco podrá evadirse de sus acusadores, que la llevan arrastrando por las calles, ni de la amenaza inminente de los hombres que regresan de los campos:

La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo dando unas voces que estremecen los campos

(pág. 1.415).

Es, sin duda, esta escena una imagen patética del desamparo de una persona, pero su impacto concreto está en las implicaciones que lleva consigo, en las posibilidades que ofrece para sustituir en ella al personaje central y a sus acusadores y reemplazarlos por otros personajes. La figura de Adela, preñada y agarrándose el vientre es ya un trasunto de la muchacha perseguida. Y la ira de Bernarda, gritando contra la pobre víctima —«¡Matadla! ¡Matadla!» (pág. 1416)—, resonará en los oídos de Adela. Pero, tratándose de Bernarda, la desgracia de otra persona terminará convirtiéndose en la suya propia. A través de la repetición de episodios o de la anticipación de unos en otros y del intercambio de papeles, la obra logra comunicarnos esa sensación de que sus personajes, en lugar de ser los artífices de sus destinos, se convierten en juguetes y en marionetas de

fuerzas superiores que constituyen, a su vez, un aspecto ineludible de la naturaleza y la experiencia humanas, cuyos procesos se perpetúan indefinidamente²².

Esta sensación de desamparo humano nos hará sentir una compasión cada vez mayor hacia los personajes de la obra, hacia las hijas de Bernarda y hacia Bernarda misma. Sentimos compasión ante su situación, y ante el hecho de que a unas muchachas jóvenes, con sueños y esperanzas, se les imponga un género de vida que ahoga, a la vez que destruye, su juventud y belleza. En este aspecto, la sensación de resignación y desencanto que invade a Magdalena es en sí misma digna de lástima. Pero nuestras simpatías se inclinarán más hacia otros personajes, con menos edad que Magdalena, que tratan de escapar a su destino y que al fracasar producen en nosotros un sentimiento más agudo de pena. En Adela y en menor medida también en Martirio, el tipo de vida al que están sujetas pone de relieve su determinación a rebelarse contra él y hace que ambas reaccionen vigorosamente contra sus circunstancias. Adela y Martirio son la expresión del amor a la vida y a la libertad, de las pasiones y entusiasmos que nos son comunes a todos, pero que en ellas, dadas las circunstancias en las que se encuentran, provocan un enfrentamiento entre sus instintos naturales y las fuerzas a ellos opuestas —el honor, la tradición, la costumbre—, produciendo finalmente, como consecuencia de esa pugna, un sufrimiento trágico. Compasión y terror es lo que causa el espectáculo de unas aspiraciones humanas, que aun siendo nobles, arrastran consigo la semilla de su propia destrucción y acaban por conseguir lo contrario de lo que se proponían. Y todo esto, que es verdad de las hijas, lo es también

²² En la medida en que, dentro de la misma obra, unos episodios nos recuerdan a otros, los distintos personajes representan papeles similares, y todo el conjunto es expresión de las constantes inmutables de la vida y de la sujeción de los individuos a esas constantes, existe una notable semejanza entre las tragedias de Lorca y algunas de las obras de Calderón. Sobre este aspecto, ver mi libro sobre Calderón: *The Prison and the Labyrinth: Studies in Calderonian Tragedy*, University of Wales Press, Cardiff, 1978.

de su madre²³. Bernarda se esforzará por preservar el nombre y la honra de la familia, pero al hacerlo desatará en el corazón de su misma familia esas fuerzas que, incontroladas, producirán la deshonra. Y tratar de controlarlas será a su vez un proceso que comporte terribles repercusiones. Bernarda, lo mismo que sus hijas, se verá cogida en el círculo vicioso de unos hechos provocados por ella y al mismo tiempo por otras personas. Por último, está la compasión nacida de la sensación de desaprovechamiento y que en la obra se centra concretamente en Adela. Ella posee todas las cualidades que hacen valiosa la vida: juventud, belleza, coraje y resolución; y las posee hasta el punto de verse impulsada a vivir una vida de acuerdo con sus atributos naturales. Pero las circunstancias son, en su caso, una constante negación de sus sueños, una realidad brutal que se mofa de ella y que, forzándola a una afirmación desesperada de sí misma, la llevará a desperdiciar su vida, a asolarla y desflorarla de un modo mucho más terrible que el que Bernarda se pueda imaginar, dejando finalmente ante nosotros su cuerpo destrozado.

La estructura circular de la obra volverá a ponerse de manifiesto al levantarse el telón del Acto III —*Al levantarse el telón hay un gran silencio ...* (pág. 1416)—. Es un silencio que prolonga el silencio del comienzo del Acto I, el mismo silencio que acompaña la primera aparición de Bernarda —«¡Silencio!» (pág. 1355)—, y el silencio con que terminará la obra —«¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!» (pág. 1442). Pero nuevamente, el dominio que Bernarda ejerce sobre su familia es sólo un ejemplo de la sensación de opresión producida por otros

²³ L. González del Valle, *op. cit.*, págs. 152-53, sostiene que sólo Adela puede ser considerada como un personaje trágico, ya que sólo ella sufre por razón de sus propias acciones. En mi opinión, está claro que Bernarda es la causa de que reviertan sobre sí misma las consecuencias de su tiranía, y que en un sentido logra todo lo contrario de lo que pretende. Bernarda no es menos víctima de la tiranía de la sociedad de lo que Adela es de la de su madre. Lorca era un dramaturgo con la sensibilidad y la inteligencia suficientes como para no centrar la tragedia exclusivamente en la menor de las hijas, aunque sus simpatías pudieran estar básicamente con ella.

elementos. Es cierto que esas mujeres se hallan confinadas entre las paredes de su casa, pero es que la casa se halla a su vez rodeada por un silencio que se extiende hacia fuera y ahora, por primera vez, hacia la oscuridad de la noche. Las mismas palabras con las que Bernarda inicia la conversación con Prudencia, la vecina, nos da una sensación de confinamiento que es a la vez el de esa familia y el de otras familias. Prudencia se referirá a las consecuencias que el honor ha traído a su familia. Su marido se ha peleado con sus hermanos por causa de la herencia y no quiere ser visto en público. Al mismo tiempo, su hija ha cometido una falta que el padre no le perdonará. Es decir, que dos miembros de la familia de Prudencia se hallan unidos por el rigor y la tiranía del honor así como por su sufrimiento, que en la madre es particularmente angustioso. Prudencia sufre además una progresiva pérdida de la vista —«me estoy quedando sin vista» (pág. 1418)—, con lo cual se dará un paralelismo entre la opresiva oscuridad del honor y la Naturaleza. Pero el destino de Prudencia y el de su familia es sólo un caso concreto que, como otros episodios de la obra, connota unas implicaciones mucho más amplias²⁴. La oscuridad que física y metafóricamente se va apoderando de Prudencia halla a su vez un eco en la oscuridad de la noche que envuelve a la casa de Bernarda y en los odios acrecentados de cada uno de sus miembros. Es más: si Prudencia no puede escapar a los procesos de la Naturaleza, que en su caso se expresan en su ceguera, tampoco podrán las hijas de Bernarda escapar a la realidad de las pasiones, ni a las exigencias de sus propias naturalezas, o a las de los otros seres humanos. Se trata de algo cuya fuerza y cuyo poder irresistibles están expresados aquí en esa alusión al caballo semental, que al olisquear a las yeguas empieza a dar coces contra la puerta del establo:

²⁴ J. Rubia Barcia, *art. cit.*, pág. 389, considera que Prudencia, como su nombre indica, es símbolo de resignación y de esa sabiduría que da la edad. En este sentido, hay en ella una tolerancia hacia el desliz de su hija, que contrasta con la falta de caridad de Bernarda.

El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro ...

(pág. 1.418).

La imagen del caballo semental evoca la imagen de la mujer como objeto de la pasión del macho que lleva en sí una fuerza ciega e instintiva, una urgencia primaria que necesita ser satisfecha. En esa imagen está perfectamente captada la esencia del ser humano como instrumento de los continuos e inevitables procesos de la Naturaleza. Incluso cuando la conversación con Prudencia cambie hacia el tema de la boda de Angustias, las alusiones a las cosas de la vida cotidiana tendrán continuamente implicaciones más hondas, capaces de sugerirnos esos impulsos que, más allá de la experiencia y la posibilidad de comprensión de los personajes, conforman sus vidas. Angustias opinará que las cosas han cambiado, pero Adela le llevará la contraria:

Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedida deben ser de diamantes

(pág. 1.420).

Más allá del sentido inmediato de estas palabras, en ellas está expresada esa estructura inmutable y ritual de la vida humana, que a partir de ahora se hará evidente en todas las escenas de la obra. Cuando Bernarda señala que la vida, prescindiendo de anillos, es lo que cada individuo hace de ella, Martirio, por el contrario, responderá afirmando la influencia de una fuerza sobrehumana:

O como Dios dispone

(pág. 1.421).

El final de la escena, con el sonido de las campanas —(*Se oyen lejanísimas unas campanas* (pág. 1421)— llamando a confesión a Prudencia y prolongándose en las palabras de despedida de las hijas de Bernarda —(*Las cinco a la vez*): «Vaya usted con Dios» (pág. 1422)—, pone de manifiesto este aspecto, yendo más allá del sentido ritual de la observancia concreta de ritos y

prácticas religiosas hasta el sentido general de la vida como un ritual eternamente repetido en sí mismo.

El tema del confinamiento de las personas se mantendrá a lo largo de la conversación entre Bernarda y sus hijas antes de retirarse a la cama. Bernarda, hablando con Angustias de Pepe, volverá a insistir en la idea de la posición de inferioridad de la mujer.

No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y mírale cuando te mire. Así no tendrás disgustos

(pág. 1.423).

Y la alusión de Angustias a los barrotes de la ventana que le separan de Pepe, nos indicará también el abismo de entendimiento y comprensión que separa al hombre de la mujer, abismo del que las mujeres, en concreto, son sus víctimas:

Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños

(pág. 1.424).

Hacia el final de esta escena, se nos hará sentir con especial realidad esa sensación de los personajes de verse empujados e intimidados por el misterio y la enormidad de la Naturaleza. Amelia reaccionará llena de miedo ante la oscuridad de la noche que les envuelve, como antes pasara con el calor:

¡Qué noche más oscura!

(pág. 1.425).

Adela describirá el caballo blanco en el corral como una aparición en la intensa negrura:

El caballo garañón estaba en el centro del corral ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro

(pág. 1.425).

Y lo que para ella es motivo de admiración, para Amelia será motivo de miedo:

Es verdad. Daba miedo. Parecía una aparición
(pág. 1.425).

La descripción que haga Adela del cielo poblado de estrellas nos evocará su inmensidad:

Tiene el cielo unas estrellas como puños
(pág. 1.425).

Con admiración o temor, Adela y Amelia se nos presentan, cada una a su manera y en relación con la enormidad del mundo, como seres diminutos e insignificantes, prisioneras ambas de su inexperiencia. En contraposición, Martirio y Bernarda se verán prisioneras de lo cotidiano, de la pequeñez de sus vidas y de su falta de visión e imaginación, acentuada ahora por la inmensidad de la Naturaleza. Martirio dirá:

A mí las cosas de tejas arriba no me importan nada. Con lo que pasa dentro de las habitaciones tengo bastante
(pág. 1.425).

A lo que Bernarda dará su asentimiento:

Y es mejor no pensar en ellas
(pág. 1.426).

Si al comienzo de la obra, el dominio de Bernarda sobre su familia es expresión y símbolo del poder del individuo y si la oposición que sus hijas le presentan viene a reflejar la importancia de sus personalidades, a estas alturas todos esos personajes aparecen empequeñecidos por la complejidad de las cosas, inmersos en un mundo cuyo misterio no pueden ni dominar ni comprender.

Como en otras ocasiones la conversación que la madre mantiene con las hijas viene seguida por la conversación entre señora y criada, Bernarda y la Poncia, y una vez más el enfrentamiento entre ellas será repetición de otros muchos enfrenta-

mientos anteriores. El silencio de la Poncia le atormenta a Bernarda, en la misma medida en que la Poncia se ha podido sentir atormentada por los insultos y las acusaciones de Bernarda. Dejando a un lado sus diferencias sociales, son dos seres humanos que se enfrentan desnudamente entre sí con una acerada hostilidad, y se enzarzan en una especie de elemental batalla por el dominio y la supervivencia. En relación con este aspecto, Bernarda utilizará una imagen que expresa la esencia de su conflicto y al mismo tiempo da un significado más amplio a la naturaleza de su lucha:

Porque no hay carne donde morder ...
(pág. 1.429).

Estas palabras nos hacen ver hasta qué punto los personajes de la obra están al acecho unos de otros, con su instinto de sobrevivir cada vez más agudizado. El dominio de Bernarda sobre sus hijas y sobre sus criadas, provoca en cada una de ellas un sentido de autopreservación, elemental e instintivo. Se trata, ciertamente, de animales enjaulados, y en el caso de Adela y Martirio su necesidad de verse libre les convertirá en blanco de sus propios zarpazos y de los de Bernarda. Pero el mundo exterior a esta casa es también un lugar primitivo y salvaje en el que los seres humanos se devoran entre sí, la hembra se ve acosada por el macho, los vecinos se espían mutuamente, las familias se hallan desunidas y divididas y las muchachas jóvenes son perseguidas por sus deslices. Un mundo en el que, dentro y fuera de la casa de Bernarda, hombres y mujeres se rigen por pasiones elementales e instintivas y donde, a pesar de que prevalezca la preocupación por la honra y el decoro de las cosas, las relaciones humanas están presididas por una ferocidad absoluta. Cuando Bernarda salga de escena, la Poncia vendrá a ser en su conversación con la Primera Criada el equivalente del coro en la tragedia griega, explicándonos la naturaleza y el desenlace de los hechos. El poder de la pasión humana se muestra implacable e ineludible y no puede ser contenido. Frente a él, cualquier intervención humana resulta vacía:

Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado

(pág. 1.430).

La pasión que Adela siente por Pepe el Romano, resulta innegable:

Adela está decidida a lo que sea ...

(pág. 1.431).

Como es también innegable la amargura y la envidia de Martirio²⁵:

Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano

(pág. 1.431).

Pero no se puede culpar a ninguna de las dos y la condena que de ellas haga la Criada se verá replicada por la Poncia:

Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre

(pág. 1.431).

La naturaleza es un hecho vital tan incontestable como el mismo conflicto al que inevitablemente da origen. El mundo de los seres humanos y de sus pasiones se verá significativamente asociado, en este punto de la acción, al mundo de los animales. Ante la llegada de alguien, se oirá ladrar a los perros fuera de la casa:

Están ladrando los perros

(pág. 1.432).

El mundo de los hombres y el mundo de los animales se hallan igualmente gobernados por los mismos innegables impulsos. Y

²⁵ En la alusión de Martirio al pozo de veneno, se inspiró la acertada idea de J. A. Bardem de que las paredes de la casa, en su altura y desnudez, debían dar la impresión de un pozo de cuya profundidad fuera imposible escapar. Ver nota 31.

esta relación entre ambos mundos se verá acentuada con la aparición de Adela, que siente sed y no puede dormir:

Voy a beber agua ... Me despertó la sed

(pág. 1.432).

Esta necesidad tan imperiosa de beber agua tiene su equivalente en la necesidad que Adela tiene de Pepe el Romano, la cual no la dejará descansar. Y el final de la escena volverá a poner de relieve la conexión entre el mundo humano y el animal con el ladrido de los perros fuera de la casa, reflejando la agitación de Adela:

CRIDA: Los perros están como locos

(pág. 1.432).

La aparición de María Josefa es, en este momento de la acción, dramática y simbólica. En ella vemos personificados, de una manera definitiva y crucial, los temas de la obra y la situación en que se encuentran los personajes. Una vez más, María Josefa viene a significar el sueño de libertad que de una forma concreta ha llegado a ser tan fuerte en Adela y en Martirio, y al mismo tiempo resume la naturaleza de ese sueño que a lo largo de la obra se ha hecho evidente de muy diversas maneras. Su alusión a los campos y a las puertas abiertas de las casas trae a nuestras mentes el recuerdo de los segadores y todo lo que va asociado con ellos en esa escena:

¿Me acompañarás tú a salir al campo? Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas ...

(pág. 1.435).

Por otra parte, en las palabras de María Josefa, el tema de la fertilidad —plasmado anteriormente en las figuras de Paca la Roseta y sus amantes— y el concepto de los procesos creadores y perpetuadores de la Naturaleza adquieren una fuerza explosiva:

Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma

(pág. 1.435).

El color blanco nos recuerda, además, la blancura —antes aludida— de la piel de Adela y la blancura de las enaguas que ella lleva ahora. Las palabras de María Josefa poseen la cualidad visionaria y de ensoñación que caracterizará la aparición de los segadores. Pero lo que ahora importa es que ellas ofrecen esa misma visión a Martirio en un momento crucial de la obra²⁶.

Por una parte, María Josefa simboliza la esperanza a la que Martirio se aferra, mientras que por otra significa la terrible realidad que Martirio ha de aceptar. Junto al sueño de un futuro dorado e idílico, está la imagen negra y desesperanzada del presente, cuyo símbolo es la figura demente de María Josefa en la oscuridad de la noche. La nana que ella cante expresará la naturaleza del presente y en sus versos Bernarda, su hija, tendrá cara de leopardo, y Magdalena, su nieta, cara de hiena:

Bernarda,
cara de leoparda,
Magdalena,
cara de hiena

(pág. 1.433).

En otras palabras, la crueldad de los seres humanos que de generación en generación se comportan tan salvaje y primitivamente como los animales forma parte de la realidad de la vida. La nana cantada por María Josefa a la oveja que lleva en sus brazos no es sino un comentario acerca de la perversidad de su propia hija y por extensión, de la perversidad de los seres

²⁶ L. González del Valle, *op. cit.*, pág. 162, ve en las alusiones de María Josefa a la blancura y a la espuma un símbolo del esperma y de los procesos creadores de la Naturaleza. El mar, en todo caso, ha sido siempre un símbolo de la creatividad y la continuidad.

humanos entre sí. María Josefa es el testimonio viviente del trato que Bernarda le ha dado y del futuro que le espera a Martirio. La conciencia de esta terrible y aterradora pesadilla, gravitando sobre Martirio y haciendo sus sueños más necesarios y desesperados, será lo que la lleve al enfrentamiento final con Adela.

La escena que sigue es la proclamación de los sentimientos naturales de Martirio y Adela, ya sin las ataduras a las que hasta ahora habían estado las dos sometidas. El tono elevado de voz de Martirio rompe el silencio que para Bernarda es parte esencial de la decencia y rompe también la imagen de sufrimiento silencioso que nos habíamos hecho de Martirio. En el fondo de su cuerpo contorsionado y de la amargura acumulada en su espíritu, acostumbrado a la desilusión, existe la necesidad y el deseo de ser amada y toda la capacidad de sentir que puede tener cualquier mujer normal. Por primera vez, Martirio consigue desahogarse manifestando su amor hacia Pepe el Romano:

¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero!

(pág. 1.437).

Junto a ella, Adela afirma también su derecho a amar y ser amada de acuerdo con sus propios sentimientos:

He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía

(pág. 1.436).

Entre ella y Pepe se da una afinidad natural, una correspondencia de belleza, juventud y pasión que es innegable y que en el caso del matrimonio concertado de Angustias no es más que una parodia:

Vino por el dinero, pero sus ojos los puso siempre en mí

(pág. 1.436).

Al reconocer sus auténticas y femeninas pasiones, tanto Martirio como Adela alcanzan en esta escena una dignidad y una honestidad tan grandes como dignas de compasión.

No obstante, en otros sentidos esta autonomía de sentimientos se convierte para ambas en un nuevo cautiverio. Ellas son, en primer lugar, prisioneras de sus pasiones, de las que no pueden escapar. En segundo lugar, cada una de ellas es prisionera de la otra, pues si Adela no puede ya negar la realidad del amor de Martirio a Pepe, Martirio tampoco puede evitar que Adela goce teniéndole a él. En ese abandonarse a la pasión hay también un entregarse a las fuerzas instintivas, a esas leyes ingobernables de la Naturaleza que a lo largo de la obra han demostrado ser más fuertes que los seres humanos y que constantemente actúan en ellos. Así, Adela nos expresará sus sentimientos de total impotencia:

Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue

(pág. 1.438).

Martirio, por su parte, reconocerá dentro de sí una fuerza cuyo poder se hace irresistible:

Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga

(pág. 1.438).

Y las palabras con las que Adela le responde expresarán la sensación de unos seres humanos a merced de un universo hostil y aterrador:

Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad

(pág. 1.439).

Pero si la pasión y el instinto demuestran ser una realidad ineludible y destructiva, Adela y Martirio en su intento por expresarse y realizarse a sí mismas se encontrarán con otras fuerzas tan instintivas e insoslayables como las anteriores; unas fuerzas temibles, que vendrán expresadas en las formas socia-

les del honor, los convencionalismos y la tradición. Adela, por ejemplo, aludirá a las fuerzas de la tradición, dispuestas a arremeter contra ella:

Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbré, perseguida por los que dicen que son decentes ...

(pág. 1.438).

Esas fuerzas se plasmarán concretamente en Bernarda y aunque Adela parta en dos el bastón de su madre —símbolo de su rígido sentido del honor— será ella misma quien al final se vea destruida por él. Pero la destrucción de Adela vendrá también causada por la maldad de Bernarda, y su suicidio será provocado por la mentira de Bernarda y Martirio, las cuales afirmarán haber matado a Pepe. El cuerpo sin vida de Adela, colgado de una cuerda, es, en su total inmovilidad e inercia, el testimonio elocuente de la impotencia del ser humano ante las fuerzas destructivas que dentro y fuera están siempre asediando. Y si para Adela la muerte es una manera de huir, no lo es así para Bernarda, en quien implacablemente se impondrán las exigencias de la honra de la que ella ha sido su adalid. Pero en última instancia ella misma se verá atrapada en el círculo vicioso de sus propias acciones, consiguiendo su triunfo a un terrible costo. Al final de la obra —final que recuerda a su comienzo— hay una sensación de total confinamiento. Las campanas que doblaron por el marido y padre, tocan ahora por su hija. Las otras hermanas llorarán también a Adela, y un silencio impenetrable descende sobre la escena. El telón final cae lentamente y de un modo simbólico confina entre los muros de la casa a esas mujeres afligidas, dándonos así una última imagen de enclaustramiento. Esas mujeres no saldrán de allí más que cuando doblen por ellas las campanas.

Pero la última verdad es que, en el fondo, esos seres no se diferencian del resto de nosotros y su angustia es también la nuestra. La visión pesimista que nos deja el final de la obra es una visión de la vida humana en la que el sufrimiento y la muerte son las únicas certezas y en la que todos estamos condenados a vivir en nuestras oscuras y miserables celdas.

Aunque pueda parecer que, de las tragedias rurales de Lorca, *La casa de Bernarda Alba* es la que más se aproxima a la realidad, esta obra constituye, no obstante, un testimonio del dominio que del arte dramático Lorca había adquirido. Francisco García Lorca ha escrito lo siguiente:

De las tragedias rurales, es *La casa de Bernarda Alba* la que más directamente se inspira en la realidad ... Pero a pesar de esta realidad básica, yo diría que es su obra más genial y la más depurada técnicamente...²⁷.

Si en *Yerma* Lorca abandona esa total teatralidad del acto final de *Bodas de sangre*, en *La casa de Bernarda Alba* elimina los elementos poéticos —y en especial la utilización del verso para subrayar determinadas situaciones— que son característicos de sus obras anteriores. Es cierto que *La casa de Bernarda Alba* —como también *Doña Rosita*— marca una nueva dirección en el teatro de Lorca, en cuanto que la localización de la acción y los diálogos de los personajes parecen acercarse más a las posibilidades y a la textura de la vida real²⁸. Pero, por otra

²⁷ Francisco García Lorca, en su introducción a *Three Tragedies* ..., pág. 28.

²⁸ Muchos críticos tratan el tema del «realismo» de la obra. L. Rodríguez Alcalde, por ejemplo, en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, 1973, escribe lo siguiente: «Aquí el poeta se despojó de toda suerte de galas exteriores, para adentrarse en el corazón de la tragedia ...; el lenguaje de *La casa de Bernarda Alba* es escueto, desnudo, prodigiosamente real, como real es el puntualizadísimo dibujo de cada una de aquellas mujeres, todas distintas entre sí ... En *Bernarda* hallaremos al Lorca dramaturgo enraizado en la plena realidad, arribado al punto maduro de una evolución consciente ...» (141-42). En relación con esto, ver también Alberto del Monte, «El realismo de *La casa de Bernarda Alba*», *Belfagor*, 20 (1965), págs. 130-48, y R. A. Young, «García Lorca's *Bernarda Alba*: A Microcosm of Spanish Culture», *Modern Languages*, 50 (1969), págs. 66-72. Entre los estudios que analizan detalladamente esa mezcla de realismo y simbolismo que hay en *La casa de Bernarda Alba*, podemos citar el de Sumner M. Greenfield, art. cit., págs. 456-61; el de J. Rubia Barcia, art. cit., págs. 385-98 y el de Luis González del Valle, op. cit., págs. 148-68. De especial interés es el estudio de Roberto G. Sánchez, art. cit., págs. 83-102, sobre el realismo de esta obra, en términos de la crítica social que en ella se hace.

parte, el impacto dramático de esta obra es tan grande como lo pueda ser el de cualquiera de las demás tragedias lorquinas. En *La casa de Bernarda Alba*, Lorca consigue, con una mayor economía y concentración de medios, el efecto que en otras obras suyas consiguiera a través de una variedad de elementos. Y lejos de suponer un triunfo del realismo, *La casa de Bernarda Alba* es un triunfo de la maestría dramática de Lorca²⁹.

El análisis de los decorados nos revela puntos de contacto y de diferenciación con las obras anteriores. Los siete decorados de *Bodas de sangre* y los cinco de *Yerma*, quedan aquí reducidos a tres. Y mientras en esas obras son todos distintos, en *La casa de Bernarda Alba* se trata básicamente de uno sólo con pequeñas variaciones, con lo cual se da ciertamente una mayor concentración de elementos. Pero dentro de este marco más ajustado, los decorados poseen —como en las demás obras de Lorca— esa cualidad de desnudez, simplificada y simbólica, a través de la cual logran darnos en una sola imagen visual todo el contenido de la obra, y a la vez algo más allá de ella. En *La casa de Bernarda Alba*, más que en otras obras, Lorca simplifica y depura sus materiales hasta llegar a crear una imagen que, en su claridad y desnudez, suprime la distancia entre el arte y la vida³⁰.

El decorado del Acto I aparece muy detallado pero, en la importancia que en él se da a determinados elementos, está lejos de ser naturalista:

²⁹ La edición de *La casa de Bernarda Alba* publicada por Aymá, Barcelona, 1974, incluye las notas de Juan Antonio Bardem sobre el montaje que él llevó a cabo, en 1964, para la representación de la obra en Madrid. Estas notas son de una gran utilidad, de cara a poder analizar la obra en acción.

³⁰ Bardem, al ver la cantidad de detalles que requerían los decorados, optó por una simplificación de los elementos indicados por Lorca en sus acotaciones escénicas: «si uno quiere conservar sólo aquello que es necesario y suficiente, entonces desaparecen las 'cortinas de yute rematadas con madroños y volantes', 'cuadros con paisajes inverosímiles, de ninfas o reyes de leyenda'. ¿Qué nos queda entonces? Unas paredes blancas, unos huecos y unos objetos. ¿Cuáles? Sillas de anea. ¿Cuántas? Una alacena. Un espejo. Cestos de costura. Un quinqué» (pág. 109).

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas

(pág. 1.349).

En términos visuales, la blancura casi ininterrumpida de las paredes es expresión de una absoluta monotonía. Esta idea de igualdad vendrá subrayada por la repetición de puertas en arco³¹. Las cortinas de yute y las sillas de mimbre nos hablan de la ausencia, en la habitación, de todo lo que pueda ser suave o confortable. Y los cuadros en las paredes, *Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda*, nos sugieren un mundo de magia y fantasía, muy lejano de la opresiva monotonía que les rodea³². Aparte de todo ello, el impacto visual se ve realzado por elementos no visuales, como el silencio sombrío y total, la sensación de vacío, el lejano y melancólico doblar de las campanas... Incluso antes de que aparezcan en escena los personajes, se nos da en el decorado una imagen de su existencia, enclaustrada, monótona y sin sentido. Mucho más que en *Bodas de sangre* o en *Yerma*, en donde los personajes están ya en escena cuando se levanta el telón, el primer decorado de *La casa de Bernarda Alba* posee una significación y una proyección más amplias en relación con toda la obra.

³¹ Es muy atinado el comentario de Bardem sobre el efecto en escena de paredes y puertas. «Dejemos a esas mujeres en el fondo de ese pozo de amargura. Unas paredes altas, muy altas, lo más que se pueda ... y alargaremos los huecos fuera de la medida habitual ... Los muros gruesos, las paredes altas y blancas, desnudas, los huecos alargados» (pág. 111). Estas palabras, más aún que las propias anotaciones escénicas de Lorca, resaltan la idea de encarcelamiento y de imposibilidad de huida.

³² Ver J. Rubia Barcia, art. cit., pág. 390. Robert Lima simplemente indica que «los cuadros barrocos ... no pegan en el conjunto de blancos» (op. cit., pág. 267). L. González del Valle apunta el aspecto —poco probable— de que los cuadros sean «otro ejemplo de la irrealidad que domina cuanto ocurre en la casa ...» (op. cit., págs. 158-59).

En el Acto II, el decorado es diferente y las acotaciones escénicas no son tan detalladas. No obstante, en todos los sentidos se mantiene y ahonda la impresión del decorado anterior:

Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está La Poncia

(pág. 1.381).

En esta ocasión, es el negro de los vestidos de las mujeres el que resalta sobre el blanco de las paredes, poniendo de relieve —como en una fotografía en blanco y negro— la falta de colorido en sus existencias³³. Por otra parte, la disposición de los personajes —sentados, inmóviles— evoca la ausencia de vida en la habitación en la que están e intensifica la sensación de interminable monotonía que esas mujeres han de soportar. Nos viene a la mente la figura de la Madre de *Bodas de sangre*, bajo el peso y la opresión de su tristeza. Una vez más, lo que resulta sorprendente en el decorado es su fuerza expresiva lograda a través de una imagen sencilla, escueta y vigorosa. Las hijas de Bernarda, encerradas entre las paredes de esa habitación, son a su vez símbolo de otros seres humanos que en el mundo se hallan prisioneros de una existencia triste y oprimida.

El decorado del Acto III es una variación sobre los escenarios anteriores:

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena. En el centro una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. La Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte.

³³ Sumner M. Greenfield interpreta ese efecto fotográfico, más bien como un deseo de Lorca de crear un entorno realista: «Lorca intensifica la ilusión de realidad concreta no sólo a base de refrenar sus inclinaciones poéticas, sino también de una forma positiva, a través de su visión teatral de la obra como reproducción de una fotografía, no en sus detalles, sino en su color blanco y negro» (art. cit., pág. 456).

Al levantarse el telón hay un gran silencio interrumpido por el ruido de platos y cubiertos

(pág. 1.416).

Aunque el escenario haya pasado del interior al patio de la casa de Bernarda —con lo que la sensación de espacio es mayor—, no obstante, lo que sigue predominando es la imagen de enclaustramiento, esta vez con las paredes de la habitación repetidas en sus formas e iluminación en las paredes del patio³⁴. Como en el acto segundo, las figuras —a excepción de la Poncia— aparecen sentadas y si bien no están cosiendo están ocupadas en lo que no es más que otra de sus aburridas y mecánicas ocupaciones. Al levantarse el telón vuelve a ponerse de relieve el silencio que marcara el comienzo del Acto I, ahora interrumpido no por campanas que doblan, sino por el ruido de platos y cubiertos.

A través de los decorados, se nos va recordando que en esta obra nada cambia realmente. Sin embargo, dentro de este entorno estático ya se ha producido, a estas alturas, un cierto cambio, en el sentido de que los personajes se hallan ahora más cerca de su trágico destino. Esta nueva situación viene apuntada en la única variante que el decorado del Acto III presenta en relación con el del Acto I: el tono azulado de las paredes blancas. Se trata de la fría luz azulada de la luna que, como en el acto final de *Bodas de sangre*, es una premonición de la muerte³⁵.

³⁴ Bardem, págs. 110-111, señala el aspecto importante de que, tanto física como emocionalmente, hay en la obra un progresivo movimiento de reclusión hacia adentro. En el Acto I, el mundo exterior a la casa de Bernarda da la impresión de hallarse razonablemente cerca. En el Acto II, la acción se traslada a una habitación más interior y en el Acto III llegamos al patio, el corazón mismo de la casa, aislado del mundo exterior. Por lo que se refiere al decorado del patio, Bardem indica que no debe verse el cielo, que es algo lejano e inalcanzable. Las paredes del patio han de ser muy altas, para que así pueda rodear completamente a las mujeres de la casa.

³⁵ L. González del Valle, *op. cit.*, págs. 165-66, sostiene la opinión, un tanto extraña, de que en el blanco de las paredes está simbolizada la preocupación de Bernarda por la pureza de sus hijas y en el azul, la «devoción» con la que Adela y Martirio buscan a Pepe el Romano.

El diálogo en *La casa de Bernarda Alba* —casi todo él en prosa— posee una engañosa apariencia de realismo. De hecho, está cuidadosamente elaborado, con el fin de poder dar, primero en trazos escuetos y vigorosos, la esencia de cada persona, para después poner de relieve sus diferencias y el enfrentamiento que surgirá entre ellos. Ciertamente, es un diálogo desprovisto —como los decorados— de todo adorno innecesario. Las mismas palabras de Bernarda, aunque a lo largo de la obra ella utilice su bastón para darlas más fuerza, son como mazazos, golpeando en ráfagas rápidas y cortantes los oídos de los que la rodean. En el Acto I, la Mujer 3.^a dirá de Bernarda que tiene «lengua de cuchillo» (pág. 1357), lo cual es absolutamente cierto, pues lo mismo dando órdenes que preguntando o defendiéndose, la manera de hablar que tiene Bernarda es brusca, enérgica y tajante. Sus intervenciones, desde el momento en que aparece en escena, se caracterizan por estar llenas de imperativos:

BERNARDA (*a la Criada*): ¡Silencio!

CRIADA (*llorando*): ¡Bernarda!

BERNARDA: Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo estuviera más limpio para recibir al duelo. Vete. No es éste tu lugar

(pág. 1.355).

Y poco después le dirá a Magdalena:

(*Se sientan. Pausa. Fuerte*):

Magdalena, no llores; si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?

(pág. 1.356).

En el Acto II, al enterarse de que han quitado el retrato a Angustias, Bernarda se enfrenta con sus otras hijas y su invectiva contra ellas es una mezcla de tiroteo rápido de preguntas e imperativos:

BERNARDA (*fuera*): ¿Quién? ¿Quién?

ANGUSTIAS: ¡Éstas!

BERNARDA: ¿Cuál de vosotras? (Silencio) ¡Contestarme! (Silencio.) (A La Poncia.) Registra los cuartos, mira por las camas. Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me váis a soñar!

(pág. 1.402).

Y en el Acto III, cuando Adela se ha ahorcado, Bernarda habla en estos términos a las restantes hijas:

BERNARDA: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

(pág. 1.442).

Resulta significativo que las últimas palabras de Bernarda sean un eco de su primera intervención en la obra. A través de esa marcada elaboración del diálogo se refleja, pues, la propia naturaleza obstinada de Bernarda. Con las vecinas, con las criadas, con sus hijas, ella es siempre la misma figura inflexible que fustiga con sus palabras. Pero ver en Bernarda —como han pretendido algunos— a un muñeco de guiñol, a un Polichinela blandiendo el bastón, es distorsionar y disminuir su significado como personaje principal de la obra³⁶. Exagerar en escena el personaje de Bernarda significaría, sin duda, convertirlo en una figura cómica³⁷. De ahí que el reto para toda actriz que pretenda incorporar ese papel estribe en lograr un equilibrio entre el personaje unidimensional, de gruesos trazos, tal vez implícito en el papel de Bernarda, y la figura, muy humana, de mujer obsesionada, que está detrás de esa primera superficie.

³⁶ Ver Virginia Higginbotham, *op. cit.*, págs. 113-114 y 132-133: «... Bernarda parece el personaje malo de una farsa guiñolesca, cuyo cuerpo se mueve con movimientos bruscos y adquiere posturas rígidas y mecánicas ... Bernarda expresa su ira con gestos muy parecidos a los de Crisóstomo, el muñeco cómicamente feroz ...». Y también: «Más que participar normalmente en la conversación, Bernarda grita con frecuencia o habla dando voces ...».

³⁷ Refiriéndose a cómo ha de ser interpretado el personaje de Bernarda, Bardem hace una observación que me parece crucial: «Su voz no se alzaría más que en los momentos precisos...».

La desesperanza de las hijas de Bernarda se nos revela en el diálogo de Magdalena y de Martirio. Magdalena, la hija segunda de Bernarda, está resignada, a sus treinta años, a una existencia cuya falta de esperanza se refleja en el ritmo lento y arrastrado de sus palabras. Así en el Acto I, dirá:

Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura

(pág. 1.362).

Y más adelante, en su conversación con Amelia:

AMELIA (a Magdalena): Llevas desabrochados los cordones de un zapato.

MAGDALENA: ¡Qué más da!

AMELIA: Te los vas a pisar y te vas a caer.

MAGDALENA: ¡Una menos!

(pág. 1.371).

Sus palabras poseen esa regularidad y hasta esa monotonía de ritmo y estructura que constituyen la esencia del tedio de su vida. En este sentido, el diálogo en Martirio adquiere unas características similares:

AMELIA: ¿Has tomado la medicina?

MARTIRIO: ¡Para lo que me va a servir!

AMELIA: Pero la has tomado.

MARTIRIO: Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj.

AMELIA: Desde que vino el médico nuevo estás más animada.

MARTIRIO: Yo me siento lo mismo

(pág. 1.368).

El enorme contraste entre el tono enérgico y agresivo de las palabras de Bernarda y la conversación triste y sin vida de Magdalena y Martirio nos da, en el plano del lenguaje, las diferencias que existen entre ellas³⁸.

³⁸ Sobre la necesidad de diferenciar, en escena, entre la interpretación del papel de Bernarda y el de las hijas, por un lado, y el de cada una de las hijas, por otro, ver Bardem, págs. 119-122.

De todas las hijas, es Adela la que en la fuerza y vigor de sus palabras se aproxima más a Bernarda. En el Acto I, por ejemplo, Adela se opone así a Magdalena:

... No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!
(pág. 1.376).

A través de la obra, podemos observar cómo en las intervenciones de Adela predominan los mismos imperativos y las mismas frases cortantes y enérgicas que emplea su madre. Por su estructura y su ritmo elástico, el diálogo en Adela apenas si se diferencia del de Bernarda. En términos de lenguaje —como también en otros sentidos—, el enfrentamiento entre la madre y las hijas está polarizado en la menor de ellas, por lo que la actriz que incorpore este papel hará bien en realzar esta similitud lingüística.

Totalmente distinta de Bernarda y de sus hijas es la Poncia, la criada mayor, una mujer que está ya de vuelta de las cosas, astuta, locuaz y con los pies sobre la tierra. Mientras el diálogo en los personajes principales refleja sus obsesiones a través de frases repetidas, en el caso de la Poncia es inmensamente variado y cambia constantemente, de acuerdo con las circunstancias. En su conversación inicial con la Criada, la Poncia no cesa de hablar, haciéndonos ver, por una parte, su amargura hacia Bernarda y por otra, su práctico sentido común —«ladro cuando me lo dicen» (pág. 1352)—, así como su humor y su gusto por las cosas normales de la vida:

El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el «Pater Noster» subió, subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco; claro es que al final dio un gallo; pero da gloria oírlo. Ahora, que nadie como el antiguo sacristán Tronchapinos. En la misa de mi madre, que esté en gloria, cantó. Retumbaban las paredes y cuando decía Amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. (*Imitándolo*). ¡Amé-é-én! (*Se echa a toser*)
(pág. 1.353).

En presencia de Bernarda, la Poncia se muestra más cohibida, pues aquélla es aún más temible e impone un mayor respeto. Cuando se ve provocada, la actitud de la Poncia —como corresponde a su natural astuto— se torna discretamente insinuante, actitud fielmente reflejada en la calculada precisión de cada una de sus palabras:

LA PONCIA: Debías haberte ido a otro pueblo.

BERNARDA: Eso. ¡A venderlas!

LA PONCIA: No, Bernarda, a cambiar... Claro que en otros sitios ellas resultan las pobres.

(pág. 1.367).

Si bien es cierto que existe un contraste total —aquí como en otras ocasiones— entre el tono de la señora y el de la sirvienta, ello indica no sólo que la Poncia sepa estar en su puesto, sino su capacidad para saber utilizar la situación en beneficio propio. En otras ocasiones, como cuando habla con las hijas, la Poncia abandona su postura defensiva y muestra su yo natural, humorista, grueso y locuaz:

Era muy oscuro. Lo vi acercarse y al llegar me dijo: «Buenas noches». «Buenas noches», le dije yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces Evaristo se acercó, se acercó, que se quería meter por los hierros y dijo con voz muy baja: ¡ven que te tientle!

(pág. 1.386).

Pero aun cuando el diálogo de la Poncia revele una mayor variedad que el de otros personajes, sigue siendo verdad que en la estructura, ritmo y entonación de sus frases, no hay nada superfluo. Y es que en *La casa de Bernarda Alba*, la prosa, aparentemente de carácter naturalista, está conformada invariablemente por una finalidad dramática³⁹.

³⁹ En las observaciones de Bardem sobre el papel de La Poncia, es de especial interés la idea de que la actriz que interprete este papel debe evitar el hacer gestos: «Nada de gestos. El pueblo campesino, la mujer sobre todo, no bracea, o lo hace torpemente en momentos de exaltación triste o jocosa».

El verso, en *La casa de Bernarda Alba*, sólo aparece utilizado en dos ocasiones y en ellas, de una manera breve y en forma de canciones. Pero en ambos casos, se trata de momentos clave de la obra, cuyo carácter, intensamente emocional y dramático, es resaltado por el verso. En el Acto II, mientras las hijas de Bernarda permanecen sentadas en la habitación de su casa, bajo el peso de sus circunstancias y con un calor insoportable, pasan los segadores cantando una canción en la que se exalta al amor:

CORO

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran

(pág. 1.396).

La canción, llena de impulso y vitalidad, es como un oasis en la asolada llanura del diálogo y su ritmo vibrante pone una nota de contraste renovador en el lento movimiento de las frases que las mujeres pronuncian lamentándose de su destino. La fuerza de esta canción se la da su propia brevedad; tan sólo en unas cuantas líneas se nos evoca todo un mundo, más allá de la casa de Bernarda. Cuando los versos de la segunda estrofa se vayan alejando y Martirio y Adela continúen cantando la canción, de un modo desgarrador tendremos expresado todo su desesperado anhelo:

MARTIRIO (con nostalgia)

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo ...

ADELA (con pasión)

... el segador pide rosas
para adornar su sombrero.

(pág. 1.397).

A medida que los segadores van desapareciendo en la lejanía, es como si los sueños y las ilusiones de las hijas se fueran también desvaneciendo y sólo se quedarán con su propia desesperanza.

En el Acto II, María Josefa, la madre de Bernarda, canta —en su demencia— una nana a la oveja que arrulla en sus brazos. La canción expresa todas sus aspiraciones y esperanzas, los mismos anhelos de las hijas de Bernarda:

Vámonos a la orilla del mar.

.....
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.

(pág. 1.433).

Hay un cruel contraste entre las palabras de la canción y la tremenda realidad de quien las canta: esa mujer anciana, acabada y fuera de su sano juicio, que se ve encarcelada en la casa de las hijas y que ya no le queda más camino que el de la tumba. En la medida en que ambas canciones dan paso a una realidad diferente —la primera, a la de la importancia de las hijas; la segunda, a la de la locura de la abuela—, esa realidad se hace cada vez más sensible, ya que proyecta en la figura de la abuela el futuro de las hijas. A pesar, pues, de que el verso aparezca más raramente en *La casa de Bernarda Alba* que en las demás tragedias de Lorca, su utilización resulta sorprendente y llena de significado.

Por lo que se refiere a los movimientos de los personajes en escena, éstos constituyen en *La casa de Bernarda Alba* otro elemento de la visión unificada y concentrada que posee la obra. Desde que Bernarda aparece por primera vez en escena, sus enérgicas palabras van acompañadas de movimientos físicos vigorosos y con frecuencia hasta violentos. En este sentido, hay que anotar, especialmente, los golpes que da en el suelo con su bastón, por ejemplo, en el Acto I, cuando está arengando a sus hijas:

BERNARDA (golpeando en el suelo): No os hagáis ilusiones de ...

(pág. 1.380).

O en el Acto II, cuando después de un enfrentamiento con sus hijas, Bernarda expresa su frustración:

(... Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice)

(pág. 1.406).

Hay otras muchas ocasiones en las que la agresividad de Bernarda se desborda en violencia. En el Acto I arrojará al suelo el abanico de Adela:

BERNARDA (arrojando el abanico al suelo): ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre

(pág. 1.361).

Poco después, golpeará a Angustias por mirar a los hombres:

BERNARDA (avanzando y golpeándola): ¡Suave! ¡Dulzarrona!

(pág. 1.365).

Y al final del Acto I, le quitará a Angustias los polvos de la cara —(Le quita violentamente con un pañuelo los polvos) (pág. 1379)— y presenciara cómo se llevan a rastras a María Josefa (pág. 1381). En el Acto II golpeará a Martirio con el bastón:

BERNARDA (avanzando y golpeándola): Mala puñalada te den, ¡mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!

(pág. 1.403).

Y al final del Acto III, entrará como una exhalación en la habitación, cuando oiga que están discutiendo Adela y Martirio:

BERNARDA: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela)

(pág. 1.439).

En términos de gestos y movimientos —como ocurre también con el diálogo—, se viene a repetir el mismo esquema en los episodios en los que aparece Bernarda. Su variedad —que va

desde dar golpes con el bastón a atacar físicamente a sus hijas— es, pues, limitada. No obstante, es importante captar y reflejar en escena este hecho, pues la repetición de gestos y movimientos exagerados y enérgicos, como acciones programadas o respuestas condicionadas, deben expresar que Bernarda es un ser manipulado y deshumanizado por su preocupación por la honra.

Si la presencia de Bernarda en escena está frecuentemente marcada por gestos explosivos, las escenas en las que aparecen las hijas poseen en general un carácter totalmente distinto. El comienzo del Acto II es un buen ejemplo. La Poncia irá a abrir la puerta (pág. 1383); más tarde, Amelia espionará por una puerta a ver si llega su madre (pág. 1386); Magdalena saldrá después a buscar a Adela (pág. 1387), pero el tono predominante de la acción será su carácter estático —el de las hijas sentadas— evocándonos la lánguida inactividad de sus vidas. Esta actitud aparecerá también más adelante:

ADELA (sentándose): ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

MAGDALENA (sentándose): ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!

MARTIRIO (sentándose): ¡Así es!

AMELIA (sentándose): ¡Ay!

(pág. 1.395).

Y cuando los segadores se hayan marchado, Martirio se quedará sola sentada:

(Martirio queda sentada en la silla baja con la cabeza entre las manos)

(pág. 1.398).

Lo mismo cabe decir del comienzo del Acto III, en el que Bernarda y sus hijas aparecen sentadas, comiendo, y donde el efecto visual del grupo sentado se ve reforzado por la figura de la Poncia, que está sentada aparte. En este sentido, *La casa de Bernarda Alba* se caracteriza por mostrar en su acción ráfagas de movimientos bruscos —en general asociados con Bernarda—, que van salpicando el lento desarrollo de la obra. Pero en la escena final, también las hijas —en especial Adela y Mar-

tirio— forman parte de un ritmo de acción mucho más agitado. Anteriormente, sólo en aisladas ocasiones Adela y Angustias se expresan tanto a través de movimientos físicos como con palabras, rompiendo esas ataduras de pasividad que son el símbolo físico de su abatimiento emocional. Es el caso de Adela cuando se entera de que Angustias se va a casar con Pepe el Romano:

ADELA (*rompiendo a llorar con ira*): No me acostumbraré

(pág. 1.376).

O de Angustias, al descubrir que el retrato de Pepe ha desaparecido:

ANGUSTIAS (*entrando furiosa en escena de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores*): ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada? ¿Quién de vosotras lo tiene?

(pág. 1.400).

Pero estas esporádicas explosiones se convierten en el tono dominante, en la escena final del Acto III. En ella, Adela abraza a Martirio y Martirio la rechaza (pág. 1437). Poco después, Adela se va corriendo hacia la puerta, pero Martirio no la deja pasar (pág. 1439). Hay un forcejeo entre ambas y es cuando Bernarda entra de pronto en la habitación. Adela coge entonces el bastón de su madre y lo parte en dos (pág. 1439). A continuación, Bernarda sale corriendo, coge una escopeta y dispara contra Pepe el Romano (pág. 1440). Adela se va también corriendo y se encierra en su dormitorio (pág. 1440). La Poncia intenta forzar la puerta. Bernarda va también decidida a hacerlo, pero la detiene la Poncia (pág. 1442). Todo este movimiento frenético, como el clímax violento de una sinfonía, adquiere una efectividad mucho mayor en contraste con las escenas lentas que le han precedido.

Por lo que se refiere a la iluminación, *La casa de Bernarda Alba* —como ocurre con los demás aspectos de la obra— posee ese aire de naturalidad que oculta su elaborada utilización. En las acotaciones escénicas de los Actos I y II no hay ninguna referencia específica a la iluminación del escenario, pero lógi-

camente el efecto que produzca ha de ser el de subrayar el silencio y el agobio casi físico que pesan sobre las habitaciones de la casa de Bernarda. Como el mismo diálogo del Acto II nos lo confirma, las contraventanas están siempre cerradas:

LA PONCIA: Tener cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira

(pág. 1.398).

Momentos antes, tenemos en el texto una breve acotación escénica:

(*Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol*)

(pág. 1.396).

Podemos imaginarnos, pues, la luz del sol entrando débilmente por entre las rendijas de las contraventanas cerradas. El efecto dentro de la habitación ha de ser, sin duda, no de luminosidad sino de ambiente mortecino, con una tonalidad apagada como la de los rostros de los personajes. Tal vez una luz como la que tenían las fotografías antes de que se utilizara el color. En este ambiente general mortecino, resaltará más cualquier claridad que surja ocasionalmente. Así por ejemplo, en el Acto I, el verde del vestido de Adela constituye un vívido contraste, un estallido de color en una escena presidida por el pesimismo de sus hermanas. De la misma manera, en el Acto II, la blancura de los encajes para la boda contrasta con el negro de las ropas de las mujeres evocándonos un mundo de felicidad, lejos de la realidad de las vidas de esas personas. Y en el Acto III, dentro de ese negro cerco cerrado de la noche, las enaguas blancas de Adela y de Martirio nos traen el encanto y la magia del amor y la belleza del ser femenino, en una situación en la que van desapareciendo todos esos aspectos⁴⁰. Estas

⁴⁰ Bardem opina que, en el último Acto, sólo Adela debe ir vestida completamente de blanco: «¿... cómo ver a todas esas mujeres —Bernarda y las demás hijas— también en enaguas y tapándose con un mantoncillo? No. Imposible. Bernarda va de negro siempre. Es lo negro ...

ráfagas de luz y de color que nos evocan un tipo de mundo distinto, se repiten —sobre todo en el Acto I— al abrirse y cerrarse las puertas de la casa, que dan a la calle o al patio. La Mendiga y las Mujeres entran y salen por la puerta que da a la calle, mientras que Angustias sale de la habitación por otra puerta que da al patio (pág. 1359). El efecto de luz, inundando de pronto la escena al abrirse la puerta, y volviendo a desaparecer, no sólo nos sugiere un mundo diferente fuera de la casa —como ocurre con las ráfagas de color—, sino que aumenta la impresión de aislamiento total en el que se halla la familia de Bernarda en relación a ese mundo⁴¹. A medida que la obra avanza, la oscuridad, literal y metafóricamente, va haciéndose mayor. En el Acto II, una única ventana se abre al mundo exterior, y sólo por unos instantes. Del comienzo del Acto III, en el que la escena está iluminada por la luz tenue de un quinqué, luz que viene del interior de la casa, y, en alguna medida, por la luz de la luna, pasamos a una situación en la que la oscuridad es casi absoluta:

(La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos...)

(pág. 1.433).

Como en *Yerma*, la iluminación del escenario en *La casa de Bernarda Alba* expresa ese caminar de los personajes hacia el

Martirio ... es también lo negro. Para las otras tres hermanas se puede buscar una polaridad intermedia entre «lo negro» (Bernarda-Martirio) y «lo blanco» (Adela). Así aparecen con un sólo detalle blanco, el corpiño, pero con las faldas y mantoncillos negros» (págs. 114-115).

⁴¹ A Bardem, págs. 112-114, le preocupaba mucho la iluminación y, sobre este punto, llega a importantes conclusiones. Insiste, por ejemplo, en que la iluminación del escenario no debe cambiar dentro de un mismo acto, sino que ha de permanecer igual, dando a entender que nada cambia en el seno de la familia de Bernarda. Los cambios de luz deben venir siempre de fuera, a través de las puertas. De esta manera, se nos hará patente el mundo exterior a la casa y, consiguientemente, el aislamiento en que la casa se encuentra. En términos generales, la iluminación, para Bardem, no debe ser nunca meramente utilizada para crear un efecto bonito.

negro mundo de sus propias y terribles pasiones, así como las oscuras fuerzas incomprensibles que, al igual que la noche, los rodean. No hay nada nuevo u original en la utilización que Lorca hace de la luz en *La casa de Bernarda Alba*, pero como ocurre con los demás elementos dramáticos de la obra, resulta de una sencilla y sorprendente efectividad⁴².

⁴² L. Rodríguez Alcalde, *op. cit.*, pág. 136, dice que 'si nos atenemos a las obras estrenadas en vida de Lorca, no fue muy grande la innovación técnica o formal que ellas aportaban...'